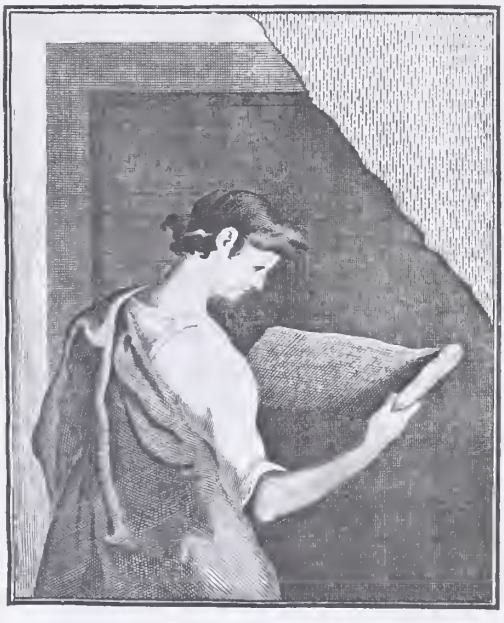
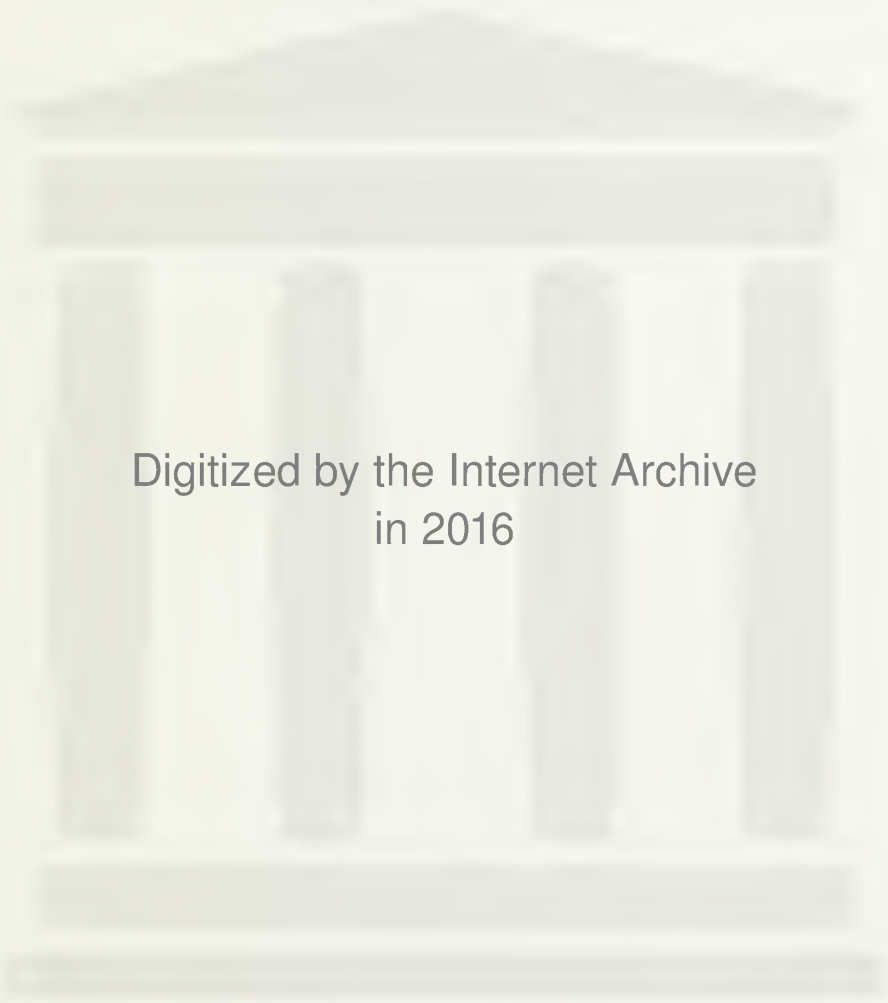


THE J. PAUL GETTY MUSEUM LIBRARY


Digitized by the Internet Archive
in 2016

https://archive.org/details/nicolaspoussinse01grau

OTTO GRAUTOFF / NICOLAS POUSSIN

SEIN WERK UND SEIN LEBEN

*

NICOLAS POUSSIN

SEIN WERK UND SEIN LEBEN

VON

OTTO GRAUTOFF

ERSTER BAND

GESCHICHTE DES LEBENS UND DES WERKES

1914

MÜNCHEN UND LEIPZIG BEI GEORG MÜLLER

THE J. PAUL GETTY CENTER
LIBRARY

MEINER ERNA ZU EIGEN

THE J. PAUL GETTY CENTER
LIBRARY

V O R W O R T

Durch jahrelangen, lebendigen Verkehr mit der französischen Kunst hat sich mir in der natürlichsten Weise der Wunsch aufgedrängt, den Ursprüngen der zeitgenössischen Malerei Frankreichs nachzugehen. Auf diese Weise mußte ich Nicolas Poussin finden. Ich sah die verantwortungsreiche Aufgabe vor mir, des Meisters Werk in seinem Umfang zu umgrenzen, im einzelnen zu ordnen und im allgemeinen verständlich zu machen, da die bisher erschienenen, zusammenfassenden Arbeiten über ihn rein biographische Ziele verfolgt hatten, wie Graham, Gault de Saint Germain und Charles Blanc, oder lückenhafte und einseitige ästhetische Bewertung versucht hatten, wie Bouchitté und Chennevières, oder endlich sich auf rein archivalische Referate beschränkt hatten, wie Advielle. Elisabeth Denio schließlich hat in ihrer deutschen Biographie die französischen Abhandlungen um nichts bereichert. Es galt also auf unbebautem Boden noch vieles zu leisten.

Als ich mich der vor mir liegenden Aufgabe unterzog, die in ihrer Größe verlockend, in ihrer Problematik verantwortungsreich ist, so war ich mir bewußt, dem berechtigten Mißtrauen derer zu begegnen, die in einer jahrelangen Auseinandersetzung mit moderner Kunst, wie sie mich beschäftigte, keinerlei Beweis für die Befähigung zu einer durch das historische Thema bedingten strafferen Arbeitsmethode erblicken. Wenn ich mich trotzdem an die vorliegende Untersuchung wagte und sie nicht an solche abtrat, die durch erfolgreiche Bearbeitung ähnlicher Themen und durch das ihnen a priori ent-

gegengebrachte Vertrauen die Berufeneren schienen, so kann ich zu meiner Rechtfertigung — insofern ich nicht hoffe, sie durch meine Arbeit zu erbringen — nur die persönliche Meinung äußern, daß gerade in diesem Falle das Zurückgehen von der Gegenwart zur Vergangenheit eine glückliche und notwendige Schärfung des Blickes mit sich bringen muß. Aus dem Reichtum der gegenwärtigen Problemstellungen führen so viele Strahlen zu Poussin zurück, daß seine künstlerische Persönlichkeit, gerade von diesen Ausgangspunkten aus betrachtet, die stärksten und verschiedenartigsten Erhellungen erfährt. Ergänzt durch die Auseinandersetzung mit des Meisters eigener Gegenwart und Vergangenheit — als Fundament und Folie des Denkmals — vermag diese Betrachtung des Künstlers Erscheinung am ersten plastisch zu fassen.

Das Ziel dieser Arbeit ist daher, in der ästhetischen Wertung und der historischen Eingliederung eine untrennbare Einheit zu geben. Enthüllten die verschiedenen, bis auf Poussin zurückführenden, künstlerischen Bestrebungen immer eine neue Seite seiner Kunst, so galt es, die Mannigfaltigkeit seiner Werke chronologisch in seine Entwicklung einzuordnen. Diese Aufgabe bedingte einerseits ein Vertrautsein mit seinen äußeren Schicksalen, andererseits eine Kenntnis der künstlerischen Einwirkungen, denen er unterstellt war. Gerade vor einer Persönlichkeit wie Poussin, die in einer kulturellen Gründerperiode aufwuchs, in einer künstlerisch-problematischen Zeit wirkte, dürfen wir, meines Erachtens, die äußeren Lebensereignisse und die kulturellen Umstände nicht unberücksichtigt lassen. Sie stellen Poussin oft in ein unerwartetes Licht.

Der Wunsch, meiner Darstellung einen geschlossenen, straff gefügten Charakter zu geben, bestimmte mich, alle jene Beziehungen und Betrachtungen, die mit Poussins Entwicklung nicht in unmittelbarem Zusammenhang stehen, als Exkurse gesondert zu behandeln.

Dem Hauptteil des Buches blieb so die Aufgabe, an Poussins äußeren Schicksalen entlang gehend, das reiche Material seiner

hinterlassenen, uns heute zugänglichen Gemälde chronologisch zu ordnen und seine Entwicklung nachzuzeichnen — ein Unternehmen, das zum erstenmal in Angriff genommen, ein Versuch bleiben muß, dessen Mängel der Verfasser selbst am klarsten fühlt.

Wohl haben uns die persönlichen Freunde des Meisters und die Zeitschriftsteller die Entstehungsdaten einiger Bilder überliefert, die, besonders wenn die Datierungen in den verschiedenen Quellen übereinstimmen, als Marksteine seines Weges gelten dürfen. Die überwiegende Anzahl seiner Werke aber war zwischen diese Wegweiser einzuordnen. Eine intensive, stilkritische Analyse jedes einzelnen Gemäldes war daher geboten; denn nur so konnte ich hoffen, tief genug in die Welt Poussins einzudringen, um das Undatierte durch formalästhetisches Vergleichen chronologisch eingliedern zu können. Wenn der Nachempfindende dem Schaffenden trotz der dreihundertjährigen Kluft vielleicht zu folgen vermochte, und sich seinem ehrfürchtigen Werben die Entwicklung des Meisters erschloß, so wird das nicht zum wenigsten der von Poussin durchtränkten Atmosphäre zu danken sein, in der dieses Buch entstand.

Paris, im Januar 1914.

DR. OTTO GRAUTOFF

EINLEITUNG

POUSSIN UND DEUTSCHLAND

Nicolas Poussins Name hat in Deutschland keinen guten Klang. Bei uns verbindet sich seine Persönlichkeit zwar mit dem Begriff eines großen Könnens, aber auch eines klassizistisch kalten und pedantischen Wollens. Wir meinen, ihm die Achtung nicht versagen zu dürfen; doch glauben wir ihn nicht warm bewundern und lieben zu können.

In Frankreich, seinem Vaterlande, ist es anders.

Dort haben von jeher die Künstler sich zu ihm als dem Ausgangspunkt der französischen Kunst zurückgewandt. Dort haben stets gerade diejenigen, welche ihrer Gegenwart vorausgingen: die Suchenden, die Umwerter, in ihm ein Beispiel, die größte Fülle von Anregungen gefunden und Schätze in ihm entdeckt, die ihr Schaffen gründlich befruchteten. David und Ingres, Delacroix und die Fontainebleauer, Puvis de Chavannes und Degas lassen sich entweder in ihrer Gesamterscheinung auf ihn zurückführen oder übernahmen Teilelemente seiner Kunst, sahen in ihm das allgemeine Vorbild oder suchten durch Kopieren seiner Werke Einzelheiten von ihm zu lernen. In jüngster Zeit wird sein übermächtiger Einfluß von neuem in Cézanne und seiner Gefolgschaft sichtbar und neben ihnen in allen, deren Trachten dahingeht, eine über den Naturalismus sich erhebende, in sich selbst geschlossene Kunst zu schaffen. Gleich allen Großen ist aber auch Poussin nicht der Gefahr entronnen, von den gegensätzlichen Parteien für sich in Anspruch genommen zu werden, wodurch sein eigentliches Wesen für viele verdunkelt worden ist. Wie

der Ruf vieler freier Geister von ihren Trabanten verunglimpft worden ist, so wurde auch Poussins Größe durch die Akademiker, die sich an seine Fersen hefteten, entwertet. Als 1663 die französische Akademie gegründet wurde, erhob sie die Antike zu ihrem höchsten Vorbild und die Nachahmung der Antike zu ihrem Gesetz. Sie stellte diejenigen Künstler in den ersten Rang, denen das Altertum Lehrmeister gewesen war, denen äußerliche Übereinstimmungen mit der Antike nachgewiesen werden konnten; so vor allem Raffael und Poussin. Sie suchte in ihnen nur nach den Spuren der klassischen Kunst, maß an diesen die Erfüllung der ihnen gebieterisch erscheinenden Gesetze und schätzte den Wert dieser Künstler mit ihrer archäologischen Schulmeisterei ab. Wenn Félibien im siebzehnten Jahrhundert auch schon die künstlerischen Qualitäten Poussins rühmte und alles versuchte, das Universelle seines Genies klarzustellen, so wurde seine Stimme schon vom autoritativen Zeitgeschmack der Akademie mißdeutet, ihre reine Absicht erdrückt und erstickt. Durch die verständnislose Anerkennung dieser höchsten Kunstinstanz wurde Poussin zu einem Eklektiker gestempelt. Unter dieser Etikette überlieferte sich sein Ruhm von Generation zu Generation. Der Geschmackswandel, der in Frankreich im letzten Drittel des siebzehnten Jahrhunderts einsetzte, ließ dieses Attribut noch geringschätziger erscheinen. Zwar gewann der neue Stil zunächst nicht alle Parteien für sich; er äußerte sich vorerst in einem erbitterten Kampf zwischen Rubenisten und Poussinisten, der für Poussins Ruhm besonders gefährlich wurde, da die Parteien ihre Theorien in der Weise formulierten, daß die Rubenisten für das Malerische kämpften und den Poussinisten rein zeichnerische Tendenzen vorwarfen. Nicht mit Unrecht; denn viele Nachfolger Poussins standen dem Meister ebenso fern, wie die Gegner jener Eklektiker. Die Folge dieser Fehde war ein Übergewicht der Rubenisten, deren Theorien sich langsam in einen toleranten Liberalismus verwandelten, welcher bemüht war, auch Poussin gerecht zu werden. Immerhin stand ihr Kunstideal demjenigen Poussins zu fern, um diesem mehr

als gefühllose Ehrenbezeugungen zu erweisen. Erst die Kulturbewegung, die alle Augen von neuem wieder auf die Antike zog, die in Frankreich der Graf Caylus[1], in Deutschland Winckelmann und Mengs förderten, trug auch Poussins Namen wieder empor. Durch Winckelmann wurde sein Ruf im deutschen Publikum verbreitet; er schätzte ihn hoch ein und schrieb[2]: „Kein verständiger Mensch wird die Meinung hegen, Poussin habe im allgemeinen weniger guten Geschmack besessen und in seinen Werken angebracht als Mengs" — dieser Abgott seiner Zeit! Andrerseits legte er an ihn den Maßstab, „daß ein Maler ja nichts anderes ist als ein Affe der Natur, und je glücklicher er dieser nachäffet, um so vollkommener ist er."[3] Die Haupteinwände, die er gegen ihn erhob, waren Mangel an archäologischer Genauigkeit und an historischer Treue.[4] Er tadelte, ähnlich wie die französischen Akademiker des siebzehnten Jahrhunderts, daß Poussins Theseus, als er das Schwert seines Vaters findet, nicht das historische Alter habe, wies ihm einen Anachronismus der Architektur auf dem gleichen Gemälde nach und suchte nach Übersteinstimmungen Poussinscher Gemälde mit antiken Münzen[5]. Aus dem Streit zwischen Rubenisten und Poussinisten übernahm er das unselige Urteil: „Das Auge wird in Poussins Werken nicht durch das Kolorit gereizt"[6].

Raphael Mengs[7] hob Poussins Gelehrsamkeit, den Ausdruck seiner Kompositionen und seine dichterischen Ideen hervor, verglich ihn mit Raffael, pries seine Landschaften, lobte die Ökonomie seiner Gemälde, nannte auch sein Kolorit „überaus gut". Er bezeichnete ihn als „einen der verdienstvollsten Maler", weil ihm „die Nachahmung nicht ganz unbekannt gewesen wäre." Aber es erging Poussin noch einmal so wie im siebzehnten Jahrhundert. Damals war ihm das Prophetentum der Akademie zum Fluch geworden, jetzt wurde ihm das Wirken seiner deutschen Herolde schädlich. Mit Mengs' Schwenkung zum reinen Klassizismus, der sich 1760/61 in seinem „Parnaß" dokumentierte, dem ersten seiner Bilder, das ganz unter dem Einfluß der Fresken von Herkulanum entstanden war, führte er die gesamte Kunst

tiefer in die Richtung hinein, die sich schon langsam vorbereitet hatte und schließlich in der Illustrierung von Heldengeschichten ausartete. Und als dann Meng's Ruhm wenige Jahrzehnte später von dem der deutschen Präraffaeliten und Romantiker abgelöst wurde, hat ihre Verurteilung der Vorfahren Poussin mit getroffen. Die Schätzung des Barock, die diese Zeit aufbrachte, und die bis ungefähr 1821 anhielt, kam Poussin ebenfalls nicht zugute, da sein Schaffen sich ja niemals vollständig mit seinen Zeitgenossen gedeckt hatte. Als dann aber das Barock wieder von der höchsten Höhe der Schätzung in raschem Fall tiefer und tiefer sank, fehlte jede historische Brücke zu ihm. Im neunzehnten Jahrhundert hatte eigentlich jede Partei einen Grund, sich nicht um ihn zu kümmern: Die Verurteiler des Klassizismus, weil man ihn dank der Akademie nur als Klassizisten kannte; die Verurteiler des Barock, weil er zur gleichen Zeit gehörte; die Freunde des Barock, weil er zu wenig barock war, und die Freunde des Cinquecento, weil er kein reiner Klassiker war. Die abweisenden oder einschränkenden Urteile von Ramdohr[8]/, Runge[9]/, Waagen[10]/, Kugler[11]/, Reber[12]/, Woltmann und Woermann[13]/, Hirth[14]/, Justi[15]/, Julius Lange[16]/, Gurlitt[17]/, Lübcke-Semrau[18]/ Muther[19]/, M. G. Zimmermann[20]/ werden dadurch verständlicher. Die einzige Biographie in deutscher Sprache, die vor fünfzehn Jahren eine Amerikanerin, Elisabeth Denio[21]/, dem Meister widmete, konnte in ihrer Anlage, Durchführung und Darstellung nicht dazu beitragen, Poussin besser kennen zu lernen.

Es besteht aber noch ein zweiter Grund für den unglücklichen Ruf, den Poussin in Deutschland genießt: Der Mangel an Originalwerken seiner Hand in unsern Galerien. Zu einer Zeit, in der sein Ansehen am höchsten stand, im siebzehnten Jahrhundert und zur Zeit Winckelmanns bis in das erste Zehntel des neunzehnten Jahrhunderts hinein, lag Deutschland infolge vielfältiger Kriege materiell danieder. Da in den ruhigen Zwischenperioden sich nur wohlhabende fürstliche Galerien um den Ankauf von Kunstschätzen bemühen konnten, standen den Deutschen für die Einführung in Poussins Kunst nur die wenigen im achtzehnten Jahrhundert in

die kurfürstlich sächsischen, in die kurfürstlich bayrischen Galerien und die in die königlich preußischen Schlösser gelangten Bilder zur Verfügung.

In dem 1722 aufgenommenen Inventar der kurfürstlich sächsischen Kunstschätze finden wir zwei Bilder Poussins: „Reich der Flora", „ruhende Venus mit Amor". Unter der Regierung Augusts des Starken wurde 1725 „Narciß" für die Galerien erworben. Unter seinem Nachfolger, August dem III., wurden 1742 „Pan und Syrinx", „die Anbetung der Könige", „die Aussetzung Mosis" gekauft. Die „Beweinung Christi" der Münchner Pinakothek hing 1748 in der kurfürstlichen Residenz zu München. „Mydas und Bacchus" und „Apollo und Daphne" wurden 1751 zum ersten Male im Schloß zu Nymphenburg aufgeführt; die „Geburt Christi" kam 1806 aus Düsseldorf nach München. „Helios und Phaeton" des Kaiser-Friedrich-Museums[22]/ in Berlin befand sich 1733 im neuen Palais bei Potsdam. Also alle Bilder der Dresdner und Münchner Galerien und eines der Berliner Gemälde wurden im achtzehnten Jahrhundert erworben. Die übrigen Berliner Bilder kamen erst im neunzehnten Jahrhundert in ihre Galerie: „Die Landschaft mit Juno und dem getöteten Argus" wurde 1815, „Jupiter als Kind von der Ziege Amalthea ernährt" um 1850 und die „Campagnalandschaft" im Jahre 1873 gekauft.

Kleinere Höfe folgten wohl dem Beispiel Augusts des Starken und des Kurfürsten von Bayern; aber ihre kleineren Mittel befähigten sie nur zum Ankauf geringerer Bilder, die sich entweder später als Kopien oder Fälschungen herausstellten oder von den Unterhändlern vielleicht als Schulbilder erstanden und in den Galerien als echte Poussins aufgehängt wurden. Was die Galerien in Bonn, Braunschweig, Düsseldorf, Gotha, Mannheim, Oldenburg unter seinem Namen erwarben und aufführten, konnte niemals dazu beitragen, seinen Ruf in Deutschland zu heben. Man ergänzte im besten Falle seine Eindrücke an Stichen, die in ihrem Mangel an Farbe und feinerer Modellierung gerade Poussinschen Bildern Unrecht tun. Infolgedessen kamen auch diejenigen, welche das Ausland bereisten, meistens mit

falschen Vorstellungen nach Paris. Die Abgelegenheit des Poussin-Saales im Louvre, das schlechte Licht in jenem Raum, der mangelhafte Zustand mancher Bilder waren ein weiteres Hemmnis, an Poussins Kunst einen tiefen und ungetrübten Genuß zu finden.

Erst mit der Entfaltung der kunsthistorischen Forschung, den erleichterten Möglichkeiten des Verkehrs, dem strengeren Verantwortungsgefühl des Kunstschriftstellers, der nur über persönlich geprüfte Gemälde zu urteilen sich berufen fühlt, wurde der Boden für die Möglichkeit einer gerechteren Einschätzung der Poussinschen Kunst geschaffen. Wie früher ein Zusammentreffen verschiedener Umstände seine Anerkennung erschwerte, so drängt sich heute aus vielen Richtungen das Interesse an ihn heran. Die kunsthistorische Forschung betrachtet das Barock mit vorurteilsloseren Blicken. Alois Riegl[23]/ war einer der ersten modernen Gelehrten, der auf die Kunst des XVII. Jahrhunderts ein helles aufklärendes Licht warf. Das Barock fesselt uns durch seinen sinnlichen Schwung; es interessiert die Gegenwart als der Ausgangsepoche der erst in unserer Zeit völlig gelösten Probleme der Raumgestaltung und des subjektiven Erfassens der Welt. Durch dieses neue Interesse tritt auch Poussin — gerade in seinem problematischen Verhältnis zum Barock — wieder in den Vordergrund. Auf der andern Seite weist die jüngste künstlerische Bewegung, die vom Naturalismus fort zur Abstraktion, vom Momentanen zum Zuständlichen, vom Vielfältigen zur synthetischen Ruhe strebt, die zu einer gereinigten Klassik der Farbengebung, der Flächenbehandlung, der Linienbedeutung drängt, auf Poussin zurück und regt uns von neuem an, ihn und sein Werk zu betrachten, uns ein unbefangenes Urteil über sein Schaffen zu erkämpfen. In diesem erneuten Wunsch, dem großen Franzosen Nicolas Poussin gerecht zu werden, dürfen wir uns auf erlauchte Geister auch unseres Landes berufen. Am 5. Juni 1826 sagte Goethe[24]/ zu Eckermann: „Als Reisesegen habe ich Preller geraten, sich nicht verwirren zu lassen, sich besonders an Poussin und Claude

zu halten und vor allem die Werke dieser beiden Großen zu studieren, damit ihm deutlich werde, wie sie die Natur angesehen und zum Ausdruck ihrer künstlerischen Anschauungen und Empfindungen gebraucht haben." Und weiter urteilte Goethe[25]/: „In der Komposition der Landschaften ist hauptsächlich dahin zu sehen, daß alles grandiös sei; wie solches Nicolas und Caspar Poussin und Domenichino geleistet haben. Diese Meister formierten einen großen und einnehmenden Stil; man findet nichts Kleinliches in ihrer Komposition .... Poussin ist einnehmend bei dem ersten Anblick, so wie die Größe des Meeres uns auffällt, wenn man es lange nicht gesehen hat" .... „die Poussins führen die Natur ins Ernste, Hohe, sogenannte Heroische" ..... „Die Stürme und Ungewitter sind so schrecklich schön, daß sie Schaudern erregen. Die angenehmen Gegenstände sind reizend, durch die großen und mannigfaltigen Linien, auch da, wo die Landschaft gleichsam in der Vogelperspektive vorgestellt ist ...."

Wir sehen von der sympathischen Stimme eines Düsseldorfer Predigers[26]/ aus dem Jahre 1803 ab und berufen uns in zweiter Linie auf Jakob Burkhardt[27]/ der, wo immer er ihm begegnete, Poussin Achtung bezeugte. Diesen beiden großen universalen Geistern sind eine Reihe namhafter Fachgelehrter an die Seite zu stellen: A. Wolfgang Becker[28]/, C. A. Regnet[29]/, A. Andresen, der 1863 ein Verzeichnis der nach Poussins Gemälden gefertigten Kupferstiche zusammenstellte, und aus neuerer Zeit August Schmarsow[30]/ und Konrad Lange[31]/. Im letzten Jahrzehnt hat vornehmlich Julius Meier-Graefe[32]/ mit besonderer Wärme und eindringlichem Verständnis auf Poussin hingewiesen; ihm folgten Hans Otto Schaller[33]/ und Karl Scheffler[34]/. Diesen Schriftstellern haben sich die Galeriedirektoren Hugo von Tschudi, Karl Koetschau und Hans Posse[35]/ in jüngster Zeit zugesellt.

Ein gerechtes Bild seines Schaffens können wir nur aus der Gesamtheit seiner Werke gewinnen. Überblicken wir diese, so zeigt sich uns ein anderer Poussin, als die Akademie des XVII. Jahrhunderts, als Winckelmann und Mengs ihn sahen. Wir entdecken

in ihm eine komponierende Phantasie, die sich die Welt organisch neu erschuf, aber so fest in der Anschauung alles Lebendigen wurzelte, daß ihre Visionen überzeugend und warm zu uns herüberleuchten. Wir finden in ihm das Körpergefühl der Renaissance psychologisch begründet, voll Ausdruckskraft. Wir sehen die edle Gebärde dieser Vorzeit über ihre rein funktionelle Bedingtheit hinausgeführt. Wir erkennen, wie er frei von aller pedantischen Dogmatik die Schönheitsgesetze der Alten gefühlsmäßig durchdrang und an ihnen seine komponierten Phantasiebilder korrigierte. Gegenüber dem Barock bemerken wir in seinen Bildern die schöne, ausgeglichene Einheit zwischen Inhalt und Form, zwischen seelischen Motiven und Körperausdruck, ein strengeres Maß, eine größere Harmonie der Farben, und eine rationalistischere Artikulation der Bilderscheinung. In der Komposition überrascht uns eine ungewöhnliche Intelligenz, die jede Linie, jeden Farbfleck, die Verteilung der Massen, Licht und Schatten dem künstlerischen Gedanken dienstbar macht, die einer Farbe psychologische, stimmungschaffende Bedeutung gibt, in dem Auf und Ab von Linien einen Rhythmus bildet, im Rhythmus ein Empfinden ausdrückt, der das Licht einmal zur mystischen Verklärung, ein anderes Mal zur scheidenden Klärung, ein drittes Mal zur Erhöhung einer einzelnen Farbe, ein viertes Mal zur Akcentuierung des Raumes dient. Wir entdecken in seiner Malerei mannigfache Lösungen des Farbenproblems: Bilder, in denen die Farben eine klingende Symphonie werden, und Bilder, die ein einziges Farbenmotiv mannigfaltig variieren, andere, die klare Akkorde aus dem Kontrapunkt ihres Grundtons entwickeln und einen gegen den andern absetzen. Wir werden in seiner Kunst ein neues Verhältnis zur Landschaft gewahr; wir verfolgen das allmähliche Vordringen der Landschaftsdarstellung gegenüber den figürlichen Elementen seiner Kunst. Die Landschaft steigert sich in ihrem Verhältnis zum Menschen von der Subordination zur Koordination und schließlich zur Präponderanz und dokumentiert sich in seinen letzten Gemälden als Ausdruck einer künstlerischen wie persönlichen Weltanschauung. Schließlich finden wir in ihm die Grundeigen-

schaften des französischen Volkes: scharfsinnige Klugheit, die nebelhaften Unklarheiten feind ist; regelnde Ordnung, die ökonomisch waltet; belebende Sinnlichkeit, die alles Seiende schauend und empfindend empfängt; und eindämmende Besonnenheit, die alle Gaben des Geistes im Gleichgewicht hält. Poussin trat das Erbe Italiens an, verschmolz seinen Geist mit ihm und wurde dadurch der Begründer der neuen französischen Malerei. Schon bei der Betrachtung seiner eigenen Werke werden wir anzudeuten versuchen, worin spätere Franzosen Anknüpfungspunkte fanden. Es wird zu zeigen sein, wie gerade das Grundeigene seines Wesens ihn von den ihm nahestehenden Italienern trennte, inwiefern ihn sein Franzosentum von den Pathetikern des Seicento schied. Abgesehen von der frührömischen Periode seines Schaffens, in der er sich den Barockmalern sehr näherte, war Poussin stets auf eine besonnene Beschränkung seiner Bildvisionen bedacht, während die Carracci, Reni, Domenichino, Cortona und ihre Kreise ihre Phantasiebilder ins Mächtige, Großartige, Unruhige, Übersinnliche steigerten. Sie gaben die Menge, den Reichtum, den Überfluß, die Bewegung, den Rausch, die Ekstase — Poussin die Auswahl, die Zuständlichkeit, den Frieden, das apollinische Glück. Poussin kontrollierte den Schwung seiner Phantasie einerseits durch den Intellekt, der das Unwesentliche ausschaltete, das Bedeutsame betonte, alles dem Hauptgedanken unterordnete, andererseits beruhigte er sie durch sein starkes Gefühl für die Einfachheit der Natur und gab ihnen schließlich die letzte Weihe durch jenen Geist antiker Idealität, der auf ihn überstrahlte. Niemand ist weniger als er in einen engen Schulbegriff zu spannen, mit einer Etikette, sei es die des Eklektikers, des Klassizisten oder des Formalisten, zu charakterisieren; denn er hat von dem originalen Grunde seines Seins aus, im Laufe seiner Entwicklung sich mit allen künstlerischen Problemen auseinandergesetzt. In diesem Sinne durfte er sagen: „Je n'ai rien négligé."

ERSTES KAPITEL*/

NICOLAS POUSSINS JUGEND

Nicolas Poussin wurde am 15. Januar 1594 in einer ärmlichen Hütte in dem Flecken Villiers bei Les Andelys in der Normandie geboren und wuchs in bescheidenen Verhältnissen auf. Seine Natur drängte schon in den Knabenjahren zur bildenden Kunst. Früh war sein Geist wach und suchte sich durch Aufzeichnungen dessen, was das Auge sah und die Phantasie ersann, Rechenschaft zu geben. Wenn seine erste Jugend schon nach Klärung und sicheren Fundamenten verlangte, so war dieser Wunsch ebenso sehr Charakteranlage wie ein Symptom des Volkswillens seiner Epoche, der aus den chaotischen Wirrnissen der alles zerstampfenden Bürgerkriege zur Ruhe, zu gefestigter Ordnung und zu formaler Bändigung des Lebens drängte. In diesem Impuls suchte Poussin schon zeitig einen Führer in die Kunst, den ihm aber das allen Entwicklungsbestrebungen fremde Provinzstädtchen selbst nicht hätte bieten können, wenn nicht eine glückliche Fügung um 1611 Quentin Varin**/, einen wandernden Maler, nach Les Andelys gebracht hätte, der durch Aufträge dort festgehalten wurde. Nicolas Poussin näherte sich dem Fremdling, der mit Pinsel und Palette die Provinzen durchzogen, nun Rast in Les Andelys gemacht hatte, um die Kirche mit Bildern zu schmücken. Er zeigte ihm seine ersten Versuche und erreichte dadurch, daß

*/ Vgl. I. Exkurs: Die Quellen, II. Exkurs: Poussins Familie und Geburt, III. Exkurs: Poussins Heimat und Jugendzeit.
**/ Vgl. IV. Exkurs: Quentin Varin.

Quentin Varin / Martyrium des Hlg. Clarus.
Les Andelys, Notre-Dame.

Varin im Vertrauen auf die ursprünglichen Anlagen des Knaben ihn in seine Werkstatt nahm, um ihn in das Handwerk einzuführen. Dieser erste Schritt in die Kunst war entscheidend. Freilich waren die Anfänge im wesentlichen Handlangerdienste nach damaligem Brauch: Farbenverreiben, Aufspannen und Grundieren der Leinwand, Pinselwäsche, Rahmenvergolden. Zur ästhetischen Erziehung fehlte dem Lehrherrn die klare und feste Persönlichkeit. Varin war in den Jahren der ärgsten kulturellen Zersplitterung, in der keine einigende Disziplin die Jugend leitete, herangewachsen. In Beauvais war er in der traditionellen Methode mönchischer Provinzkunst erzogen worden; in Avignon hatten italienische Eklektiker und italienisierende Franzosen auf ihn eingewirkt; nach seiner Rückkehr in den Norden, nach Amiens, wurde dort der Zeitgeschmack durch italienisierende Vlamen bestimmt. Wie hätte ein an sich beschränkter Geist in einem so verwaschenen Milieu einen reinen und starken künstlerischen Charakter gewinnen können! Seine Bilder reflektieren darum nur die Farblosigkeit der französischen Kultur um 1600 und schleppen außerdem alte Überlieferungen mit, die seiner Kunst einen spezifisch provinziellen Charakter geben.

Trotz des großen Formates seiner Bilder spricht sich in der

Detailbehandlung der Arbeiten von Amiens und der beiden Martyriendarstellungen in der Kirche zu Les Andelys Kleinlichkeit aus. Die Idee der Medaillon-Einfügungen in die Winkel großer Gemälde ist ein Rest mittelalterlicher Überlieferung, der in die neue zeichnerische und malerische Einheit des Bildganzen nicht hineinpaßt. Sollte auch der Moses in Les Andelys von Varin sein, so müßte er den zuerst gemalt haben; denn hier herrscht der epische, kirchendogmatisch-lehrhafte Charakter des Mittelalters noch besonders stark vor. In den Martyrienbildern ist der Raum noch nicht subjektiv erfaßt, die Licht- und Schattenbehandlung kleinlich. Himmel und Landschaft weisen auf niederländische Rezepte hin. Der im Hintergrund schreitende, seinen Kopf in der Hand tragende Heilige auf dem Martyrium des hl. Clarus (Abb. S. 22) scheint unmittelbar einem altniederländischen Bild entnommen zu sein. Die Vordergrundsgruppe desselben Bildes dagegen ist in Gewandung, Proportionen, Gefühlsausdruck teils italienischen Eklektikern, teils italienisierenden Vlamen nachgebildet. Die Farben weisen auf schlechte italienische Vorbilder. Die Jungfrau auf der Himmelfahrt (Abb. S. 23) in Les Andelys hat einen niederländischen Typus; die Engel auf dem gleichen Bilde sind ohne italienische Vorbilder nicht denkbar. Die edlen, gemessenen Gebärden aller dieser Gestalten, die feine Gliederung der Engelkörper, die

Quentin Varin / Die Himmelfahrt Mariae.
Les Andelys, Notre-Dame.

sanfte Grazie ihrer Bewegungen, die stille Zartheit ihres Ausdrucks, die ekstatisch verhaltene Ehrfurcht der beiden oberen, zu Häupten der Maria, sind wohl Varins Eigenstes; sie tragen in ganz leisen Andeutungen etwas von der Gemessenheit und der kühlen Süße in sich, die etwas spezifisch französisches haben. Sein späterer Aufenthalt in Paris drückte ihn tiefer unter den Einfluß der italienischen Dekorateure, die in Fontainebleau arbeiteten. Die Formate seiner Bilder wuchsen ohne innere Berechtigung ins Ungeheure. Er überwand alle mittelalterlichen Erinnerungen, ohne aber seinen Bildern eine strenge, klare, innerlich begründete Architektonik zu geben. Hier sehen wir am deutlichsten die Grenzen seiner Begabung, die das neue Wollen nicht von innen heraus miterlebte und mitschuf, sondern äußerlich mitmachte. Im Schnittpunkt zweier Zeiten geboren, erwies er sich, sobald er der Überlieferung seiner Vorväter die Treue gekündigt hatte, als gedankenloser Mitläufer. Da er die Gesetze der Optik und der Luftperspektive nicht beherrschte, gestaltete er unlogische Innenräume, in die seine Figuren nicht hineinpassen. Die objektive Räumlichkeit seiner früheren Bilder vergrößerte er grob und beachtete dabei nicht die einheitliche Orientierung seiner Bildpläne von einem Blickpunkt aus. Das barocke Prinzip der Steigerung der Ausdrucksmöglichkeiten wandte er verständnislos nur auf das Format seiner Bilder und die unsinnige Höhe seiner Architekturen an; zuweilen zog er auch die Proportionen seiner Gestalten im Anschluß an die Fontainebleauer in die Länge. Keine seiner Darstellungen dieser Zeit ist durch ein geistiges oder malerisches Zentrum gehalten. Jedes seiner Bilder läßt sich beliebig verkleinern oder vergrößern. Die Farben sind Zufallsflecken, die bald hell aufleuchten, bald gedämpft abflauen. Seine Manier, im Fleischton einzelner Gestalten farbig verschiedene Schatten zu verwenden, übernahm er ebenfalls von den Fontainebleauern. Die Bewegungen wurden absichtlicher, gezwungener, wie das hastige Hinzutreten des Simon auf der Darstellung im Tempel in St. Germain des Près und die kontrapostische Bewegung in dem Kind vor der Mutter auf dem heiligen Borromäus in St. Etienne

du Mont. Da also Varins Darstellungsstil vor seiner Reise nach Paris in den Kirchenbildern in Les Andelys am einheitlichsten und geschlossensten erscheint, so versteht man, daß er damals Poussin sein Bestes geben konnte. Er vermochte ihn anzuleiten, innerhalb der Methode farbigen Gleichgewichts edle Gebärden und ein konventionelles Schönheitsideal in Erscheinung zu bringen. Nachdem Poussin etwa ein Jahr dem Quentin Varin gedient hatte, wurde ihm die Heimat zu eng. Vielleicht empfand er auch die Begrenztheit von Varins Talent und sehnte sich nach einem größeren Horizont, nach einem Ort, wo ihm mannigfaltigere und ernstere künstlerische Anregungen geboten wurden. Félibien[36]/ und Bellori[37]/ erzählen übereinstimmend, daß Poussin sich im Alter von achtzehn Jahren, also im gleichen Jahre, in dem Varin seine Bilder in Les Andelys vollendete, heimlich aus dem Hause stahl, niemandem sein Reiseziel verriet und nach Paris*/ wanderte. Elisabeth Denio[38]/ und Paul Desardin[39]/ haben ohne archivalische Beweise behauptet, daß Poussin erst 1616 in Paris eingetroffen sei, während die Übereinstimmung der beiden bedeutendsten literarischen Quellen in diesem Falle besonders glaubwürdig wirkt, weil sie das Wahrscheinlichste übermittelt. Und als das erscheint, daß Poussin unmittelbar nach Varins Aufbruch von Les Andelys ebenfalls seine Heimat verlassen hat. Über seine Reise und Ankunft in Paris besitzen wir keinerlei Dokumente. Manche Biographen haben versucht, das Versagen der Quellen an dieser Stelle durch anekdotenhaften Schmuck zu ersetzen. Wir wollen hier nur auf eine ganz frei erfundene, dichterische Schilderung von Poussins ersten Pariser Tagen verweisen, die wir Balzac[40]/ verdanken. Was Nicolas Poussin in Paris fand, war italienische Kunst. Sie hatte sich, durch politische Verhältnisse begünstigt, in breitem Strom über das Land ergossen. Um 1600 kam Italien gegenüber kaum ein anderes Land in Betracht. Wir erinnern daran, wie schwer in Deutschland die Künste unter unglücklichen politischen Verhältnissen litten. Die deutsche Kultur siechte

*/ Vgl. V. Exkurs: Paris um 1612.

dahin. In England war eine nationale Malerei noch nicht erwacht; nur wenige Denker, wie Francis Bacon u. a., arbeiteten sich über die noch mittelalterlich befangene Kultur hinaus. Spaniens Malerei war erst in der Entwicklung begriffen. Seine klassischen Dichter dagegen: Lope de Vega, Calderon, Guillen de Castro gaben Frankreich bedeutende Anregungen. Der Einfluß Flanderns, der zeitweise tonangebend gewesen war, strömte nicht mehr rein; er begann sich mit spanischen und vor allem italienischen Elementen zu durchsetzen und wurde obendrein durch die politischen Zwistigkeiten beider Länder in seiner Wirkungskraft gehemmt. Sonst hätte gewiß aus diesen nördlichen Provinzen eine Gegenbewegung die Überschwemmungswelle, die sich von Süden her über Frankreich ergossen hatte, zurückgestoßen. So aber wirkte das, was Flandern mit Unterbrechungen seinem Nachbarlande vielfältig gegeben hatte, jetzt gleichsam nur noch in unterirdischen Kanälen fort, während die italienischen Anschauungen, Schönheitsideale und Darstellungsmethoden ganz Frankreich überfluteten.

Die Geschichte dieses italienischen Einflusses ist zugleich die Geschichte der französischen Kunst selbst. Der Markstein für die modernen Beziehungen beider Länder ist die Erhebung Avignons zur päpstlichen Residenz im XIV. Jahrhundert. Um diese Zeit und durch dieses Ereignis wurde Avignon zu einer Vermittlungsstätte zwischen der italienischen und burgundischen Kultur und Kunst geprägt. Von ihr aus verbreiteten sich die südlichen Kunstanschauungen strahlenförmig in alle nördlichen Länder. König René zog bald darauf italienische Steinmetze ins Land, die ihr südliches Formgefühl an französischen Grabdenkmälern offenbarten. Karl VII. hatte bereits einen Künstler in Diensten, der seine Studien in Italien selbst gemacht hatte. In Jean Fouquets Miniaturen haben sich flandrische und italienische Eindrücke zu einer neuen Einheit verschmolzen. Er

hat in seinen Miniaturen einheitliche Raumausschnitte, subjektive Naturbeobachtungen und Phänomene der Luftperspektive dargestellt und so einer Entwicklung der Landschaftsmalerei vorgearbeitet, die in gerader Linie bis zu Poussin hätte weitergegeben werden können, wenn nicht der Mangel an großen Künstlern und unruhige, politische Verhältnisse die Kunstbestrebungen in Frankreich fortgesetzt gehemmt hätten. In Urkunden begegnen uns zwar immer wieder italienische Künstlernamen, wie die jener Steinmetze[41]/, die in den letzten Regierungsjahren Karls VIII. im Lande arbeiteten; in Kirchen, wie der Kathedrale zu Albi, findet man Fresken, die von Italienern gemalt wurden[42]/. Die Schloßbauten aus dem Anfang des XVI. Jahrhunderts zu Caillon, Chateaudun, Chenonceau, Blois, Chambord und St. Germain en Laye machten einen neuen Zuzug italienischer Künstler notwendig; aber die, welche kamen, waren zumeist Handwerker, wenig geeignet, Schule zu machen. Erst Franz I. schuf Wandlung. Er hatte auf seinen Kriegszügen die reife Frucht der italienischen Hochrenaissance kennen gelernt und italienische Maler überredet, ihm nach Frankreich zu folgen. Er ließ Gipsabdrücke des Laokoon, der Venus von Knidos, zweier Satyre aus dem Palast Massimi, der Kleopatra, des Nil, des Tiber, der Basreliefs der Trajanssäule und der Mark Aurel-Statue nach Paris schaffen, um nach ihnen Bronzegüsse anfertigen zu lassen. Er bestellte bei Raffael durch Vermittlung Leos X. den St. Michael und das Bild der heiligen Jungfrau. Franz I. wollte schöpferische Künstler heranziehen. Er rief Leonardo zu sich. Mit ihm kamen zwischen 1507 und 1519, wie aus dem von Montaiglon veröffentlichten Testament Lionardos hervorgeht, Melzi, Andrea Solario und Baptista de Villanis. Aber Franz I. künstlerische Unternehmungen waren nicht glücklich. Leonardo starb nach einem Jahre, welches er obendrein jedem kulturellen Zentrum fern, auf Schloß Cloux bei Amboise verbracht hatte, und konnte daher nicht sonderlich befruchtend und schulbildend wirken. Andrea del Sarto, der ungefähr gleichzeitig mit ihm nach Frankreich berufen worden war, wurde bald wieder nach Rom ge-

sandt, um Antiken zu sammeln; aber er schluckte nur Geld, tat nichts und getraute sich schließlich nicht mehr zurück. Nur Andrea Solario, der zu dem Schloßbau von Caillon ins Land gekommen war, blieb acht Jahre lang. Aber er wie einige geringere Künstler vermochten noch nicht organisierend zu wirken, weil ihre Kunst einen zu unpersönlichen, italienischen Charakter trug, keine Konzessionen an den traditionsbefangenen Geschmack der Franzosen machte, endlich weil das gesamte Frankreich den neuen Kunstanschauungen der Renaissance damals noch nicht gewonnen war. So zerfielen alle Pläne Franz I., und die politischen Ereignisse: die Niederlage von Biccocca der Verrat des Connétable von Bourbon, die Schlacht bei Pavia, warfen die Kunstentwicklung noch einmal zurück. 1526 endlich, als Franz I. vom Sieg von Madrid wieder heimkehrte, wurden die Fäden weitergesponnen. 1528 begannen die Arbeiten für Fontainebleau. Franz I. mußte sich hierzu von neuem nach Italienern umsehen, denn er hätte im Lande selbst nur vlämische Porträtisten, Miniaturenmaler und Kunsthandwerker finden können.

So ließ er sich zunächst Florentiner kommen. Girolamo della Robbia kam 1526. Die Bronzegießer Giovanni-Franceso Rustici und sein Schüler Lorenzo Naldini 1528, ebenso Francesco Pellegrino (mit Francois d'Orléans identisch) kamen 1528. 1531 wurde Battista Rossi (1594—1641) nach Fontainebleau berufen, im Frühjahr 1533 Francesco Primaticcio (1504—1574)[43], 1537 Benvenuto Cellini. Zwei Jahrzehnte später folgte ihnen Nicolo dell'Abate[44]. Rossi und Primaticcio gewannen großen Einfluß. Sie wurden die Meister, welche den Ton angaben und die Zeichnungen lieferten, nach denen die Hilfsarbeiter malten.

Francesco Primaticcio wurde 1504 in Bologna geboren, studierte unter Innocenzo da Imola und Bartolommeo da Bagnacavallo, nahm den Stil der Parmigianino und Correggio in sich auf und trat im Jahre 1528 in Mantua unter die Leitung des Giulio Romano. Als er einige Jahre darauf nach Fontainebleau kam, entwickelte er von Anfang an eine ungewöhnliche Fruchtbarkeit, schmückte

einen Saal nach dem anderen, ein Schloß nach dem anderen mit Deckengemälden, auf denen er Motive aus der antiken Mythologie und Dichtkunst darstellte. Die Schmiede des Vulkan, die Hochzeit des Peleus und der Thetis, der Parnaß, der Olymp, bacchische Szenen, die Fahrten des Odysseus waren Themen, die er und sein Künstlerstab immer wieder variierten. Nicolo dell'Abate und die endlose Zahl derjenigen, die ihm nachfolgten, ordneten sich Primaticcio derart unter, daß sich eine einzelne Persönlichkeit nur schwer aus dem Unisono dieses Dekorationschores heraushören läßt. Leicht, oberflächlich, weich, elegant ist der Charakter dieses schnell und flüchtig arbeitenden Kreises. Die Fleischtöne der überschlanken Götter und Göttinnen, der langschenkeligen Heroen und Bacchantinnen spielen in leichtsinniger Koketterie in mannigfacher Buntheit und fließen willkürlich vom Gelb ins Rot, vom Weiß ins Violett über. Ganz Frankreich wurde mit diesen mäßigen Dekorationen übersät; und die Italiener, unter denen Franzosen nur die Rolle von Gehilfen spielten, und nur auf Befehl des Königs angestellt wurden, zogen nach Chantilly, an die Loire, nach Toulouse. Nur wenige ihrer Arbeiten sind auf uns gekommen. Aber das Verzeichnis, welches L. Dimier von den Werken des Primaticcio zusammengestellt hat, beweist, in welcher hastigen Eilfertigkeit sie arbeiteten, — eine Eigenschaft, die übrigens vom Zeitgeschmack nicht als Nachteil empfunden wurde; schnelles Arbeiten erschien den Italienern im Gegenteil als lobenswerte Eigenschaft, wie auch noch aus Sandrart hervorgeht, der es für gut hielt, seine eigne „Hurtigkeit" besonders zu rühmen. Nicht allein der längere Aufenthalt dieser Künstler in Frankreich wurde die Ursache ihrer Erfolge. Die Franzosen waren inzwischen durch die Beziehungen zu Florenz, durch Einfuhr antiker Plastik, durch Vitruv, durch den Bauschriftsteller Sebastiano Serlio, der 1551 ebenfalls nach Paris berufen wurde, endlich durch die parallelen Strömungen in der Literatur mit den Grundelementen, dem Wollen der Renaissance und dadurch auch mit deren Quelle, der Antike, vertrauter geworden.

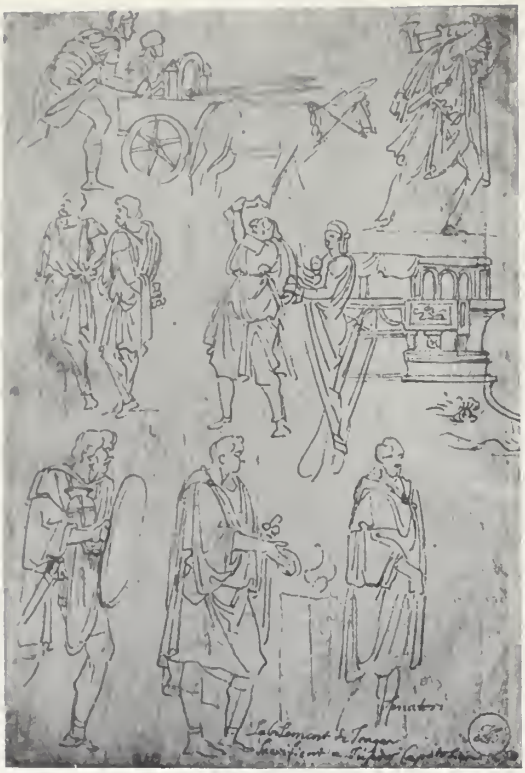
Schon Amyot's Plutarch-Übersetzung, Ronsard's und Du Bellay's Neuentdeckung des Horaz und Ariost hatten festere Fäden zur Antike gesponnen; jetzt entzückte man sich an Tassos befreitem Jerusalem, dessen halb mythologisches, halb romantisches Christentum sehr in Mode kam. Von der bildenden Kunst war es nicht die griechische, sondern die altrömische Plastik, welche Verständnis fand; es war das Wiederaufleben des spätrömischen Geistes, welches nun über Italien auch in Frankreich Eingang fand. Was Fouquet zuerst tastend in Frankreich begonnen hatte, was sich mit Unterbrechungen mühsam weitergepflanzt hatte, so daß sich die Logik der Entwicklung zuweilen verlor, sollte jetzt endlich seinen vollen Sieg erleben.

Um 1612 war Frankreich vollständig italienisiert. Hatten sich die politischen Beziehungen zwischen Frankreich und Flandern wieder gebessert und kamen jetzt auch neue Scharen von Vlamen ins Land, so konnten sie dem italienischen Einfluß gegenüber nicht mehr die Stoßkraft einer Gegenbewegung gewinnen; denn auch die Niederländer waren inzwischen italienisiert worden und gesellten sich nun als jüngere, aber auch schwächere Brüder den Spätlingen Fontainebleaus zu. Die Bildnismaler Clouet und Corneille de Lyon, die die bedeutendsten dieses nordischen Zuzugs waren, interessieren uns hier weniger. Ambroise Dubois, Ninet, de Hoëy, schlossen sich den Fontainebleauern an. Schließlich mehrten sich diese vlämischen Künstler derart, daß Heinrich IV. sich veranlaßt sah, ihnen ein Spezialprivileg für den Verkauf ihrer Bilder auf dem St.-Germain-Markt zu erteilen. In den Franzosen Toussain Dubreuil und Martin Fréminet fanden sie willige Mitläufer. Sie betätigten sich in den neuen Schloßanlagen zu Saint-Germain en Laye, Villers-Cotteret und Fontainebleau, wo um die Wende des XVII. Jahrhunderts der Pavillon de Monsieur, der Pavillon du Dauphin, die Cours des Offices, die Gallerie des Cerfs angelegt wurden.

Als Nicolas Poussin nach Paris kam, waren die Meister der Schule von Fontainebleau und ihre direkten Schüler nicht mehr am Leben. Was sich dort betätigte, waren Künstler zweiten und dritten Ranges, die Primaticcio wenig Ehre machten. Mit Etienne Delaune (gestorben 1583), Pilon (gestorben 1590), Roger de Rogerie (gestorben 1597), Caron (gestorben 1599) waren die letzten Nachfolger Primaticcios ausgestorben.

Nicolas Poussin wird von der Oberflächlichkeit, der Äußerlichkeit dieser Pseudomalerei, von ihrem Mangel an persönlichem und nationalem Charakter wenig erbaut, in seinen Erwartungen ziemlich enttäuscht gewesen sein. Einen Beweis dafür können wir in seiner unmittelbar folgenden Entwicklung erblicken, ferner in der Tatsache, daß er sich keinen der Fontainebleauer zum Lehrer wählte. Obwohl es an Malern doch wahrhaftig nicht mangelte, suchte er vergeblich seinen Meister, ging unzufrieden von einem zum andern und arbeitete schließlich einige Zeit unter dem Bildnismaler Ferdinand Elle[45]/aus Mecheln, und, wie spätere, unsichere Quellen berichten, auch unter dem Dekorationsmaler Georges Lallemant aus Nancy[46]/. Bald verzichtete er enttäuscht auf den Unterricht durch Künstler. Der bedeutendste Maler dieser Zeit, Simon Vouet[47]/, der sein Streben gewiß verstanden hätte, befand sich auf Reisen; so fühlte er sich ziemlich ratlos. Indessen berichten Félibien[48]/ und Bellori[49]/ übereinstimmend, daß Poussin kurz nach seiner Ankunft in Paris die Bekannt-

Nicolas Poussin / Zeichnung nach einer antiken Statue in der École des Beaux-Arts zu Paris.



Nicolas Poussin / Zeichnung nach der Trajanssäule in der École des Beaux-Arts in Paris.

schaft eines jungen, kunstfreundlichen Edelmannes aus dem Poitou machte, dessen Name uns nicht überliefert worden ist; dieser nahm ihn bei sich auf und sorgte für seinen Unterhalt und seine Ausbildung. Poussins Mißbilligung der Oberflächlichkeit der Pariser Maler, seine Klagen, keinen Lehrer zu finden, der auf ihn einginge, veranlaßten den jungen Adligen, den Künstler einem Mathematiker Courtois[50] zuzuführen, der als Pensionär des Königs im Louvre wohnte und als eifriger Kunstsammler eine schöne Kollektion von Stichen des Marcantonio Raimondi besaß. Nicht in Elles Atelier, sondern in Courtois' Studierstube wird Poussin wertvolle Förderung erfahren haben. Der Gelehrte wird ihm an der Hand seiner Stiche die Grundlagen der Anatomie, der Perspektive, der Optik erläutert, seine Natur zur Logik erzogen haben. Poussin mühte sich, in den Geist der Kunstwerke einzudringen, indem er sie kopierte. Von diesen ersten Arbeiten zeugen nur noch die Berichte der Zeitgenossen. Da sein junger aristokratischer Gönner Dienst bei Hofe tat, und Courtois als königlicher Pensionär eine immerhin bedeutende Stellung einnahm, können wir mit ziemlicher Sicherheit annehmen, daß durch ihre Vermittlung dem jungen Poussin alle künstlerischen Sehenswürdigkeiten des damaligen Paris zugänglich gemacht wurden. Auf seinen künstlerischen Streifzügen konnten ihm

Nicolas Poussin / Handzeichnung nach der Trajanssäule in der École des Beaux-Arts zu Paris.

schon damals Raffael und Giulio Romano, ja auch die Antike, die er wenigstens durch Gipsabgüsse nach spätrömischen Skulpturen kennen lernte, als Muster und Maßstab dienen. Gewiß wurde damals in ihm zum ersten Male die Sehnsucht nach Italien geweckt, zumal sein gelehrter Gönner ihn auch in die griechische und römische Literatur einführte. Advielle hat darauf aufmerksam gemacht, daß gerade um diese Zeit, im Jahre 1613, Poussins Eltern ein Grundstück[51] verkauften und daraus geschlossen, daß der Erlös gewiß ihrem Sohne zugute kommen sollte, was aber mit Félibiens und Belloris Berichten insofern in Widerspruch steht, als diese erzählen, daß der junge Edelmann aus dem Poitou es ihm an nichts fehlen ließ; das wird dadurch erhärtet, daß der vornehme Freund den jungen Künstler einlud, ihm in sein heimatliches Schloß zu folgen, um dort zu malen. Nach Félibien war der Aristokrat noch jung und wurde von seiner Mutter beherrscht, die keinerlei Interesse für Malerei hatte,

den Künstler wie einen überflüssigen Bedienten behandelte und ihn mit anderen Arbeiten beschäftigte, ohne ihm Zeit zum Studium zu lassen. Wo dieses Schloß lag, wissen wir nicht. Advielle nimmt an, daß es nicht unterhalb der südlichen Grenzen des alten Haut-Poitou, also im Umkreis von Laudun, Thouars, Parthenay, Lusignan, Rochechouart, Montmarillon, Châtellerault, gelegen haben könne. Alle Nachforschungen innerhalb des von Advielle als wahrscheinlich angenommenen Bezirks waren vergeblich. Auch die Hoffnung, in dem etwas südwestlich gelegenen Château de Mornay*/ Originalgemälde aus Poussins Jugendzeit gefunden zu haben, erwies sich als hinfällig.

Félibien erzählt, daß Poussin seine Beziehungen zu dem jungen Edelmann infolge der unerquicklichen Verhältnisse in dessen Familie bald wieder löste und nach Paris zurückkehrte. Mittellos, aber tapfer und voller Selbstvertrauen machte er sich auf den Weg, indem er trotz seiner zwanzig Jahre darauf rechnete, sich malend von Ort zu Ort durchschlagen zu können. Félibien meint, daß die beiden Bilder, die im XVII. Jahrhundert die Kapuzinerkirche zu Blois schmückten, aus dieser Zeit stammen und daß er damals einige Bacchanale im Schloß zu Cheverny, dreizehn Kilometer von Blois entfernt, malte. Advielle[52]/ vermutet, daß Poussin auf dem direktesten Weg über Chatellerault, Tours, Blois, Orléans, Pithiviers, Etampes und Corbeil nach Paris zurückgekehrt sei und vielleicht links und rechts von dieser Straße Schlösser und Kirchen besucht habe, um die künstlerischen Merkwürdigkeiten der Gegend in Augenschein zu nehmen und um Arbeit zu suchen. In der Kirche zu Blois[53]/ sollen ehemals zwei Gemälde Poussins gehangen haben, die den heiligen Franz und den heiligen Karl Borromäus darstellten. Sie sind spurlos verschwunden. Ein gewisser Herr Trouilleux[54]/ in derselben Stadt soll ferner ehemals eine Himmelfahrt Marias[55]/ besessen haben, die Poussin aber nach einer lokalen Überlieferung der Kirche St. Nicolas in Blois von Rom

*/ Vgl. VI. Exkurs: Schloß Mornay.

Nicolas Poussin / Handzeichnung nach der Trajanssäule in der École des Beaux-Arts in Paris.

aus gestiftet hätte. Von allen vagen Vermutungen und Zuschreibungen[56] / dieser Reise bleibt nur die eine von Félibien schon überlieferte Tatsache bestehen, daß Poussin im Schlosse Cheverny[57] / arbeitete, was von mehreren Seiten bestätigt worden ist. Schon im Jahre 1634 wurde das Schloß, daß der Kanzler Hurault de Cheverny im Jahre 1528 hatte erbauen lassen, von dessen Erben teilweise umgebaut; bei dieser Gelegenheit sollen die Bacchanale von Poussin verschwunden sein.

War die Reise für den jungen Künstler beschwerlich gewesen? Wir wissen nicht, aus welcher Ursache er nach seiner Ankunft in Paris erkrankte. Jedenfalls scheint die Krankheit keinen leichten Charakter getragen zu haben; sonst wäre Poussin wohl nicht[58] / nach Les Andelys zurückgekehrt, um sich dort fast ein Jahr, wie Félibien schreibt, zu erholen. Der Aufenthalt in seiner Heimat wird zwischen die Jahre 1614 und 1615 fallen. Wir

haben keinerlei Kunde aus dieser Zeit. Als Poussin vollständig wiederhergestellt war, kehrte er nach Paris zurück und besuchte noch „verschiedene Gegenden", in denen er zu malen fortfuhr, wie es bei Félibien allzu unbestimmt heißt. Alle Versuche, diese vage Überlieferung zu präzisieren, waren bis heute vergeblich. Eine zeitlich nicht genau zu fixierende Mitteilung, daß Poussin sich vielleicht um 1618 vorübergehend in Dijon[59] aufgehalten hat und eine unsichere Vermutung von Poussins Auftauchen in Nancy erhellen diese dunkle Kluft um nichts. Die romantischen Ausschmückungen von Poussins Not, die einige Biographen ihren Darstellungen gegeben haben, sind unbewiesen. Wir haben bisher gesehen, daß Poussin sich in sehr achtbarer, wohlhabender Gesellschaft bewegte. Das ist auch von seinen letzten Pariser Jahren bekannt. Wir haben gesehen, daß er sich dem Studium der besten Kunst, die er entdecken konnte, ernsthaft widmete, daß er stolz und selbstbewußt als tapferer Vagabund sich durchs Leben schlug. Denken wir an den Zeitcharakter, an die Hochschätzung männlicher Tugenden, an die Vorliebe für römische Kernhaftigkeit, an die Unerschrockenheit im Abenteuern, so können wir in Poussin geradezu einen repräsentativen Zeitcharakter sehen, der sicher kein Heiliger war, wie seine Freude an Bacchanalen und seine Freundschaft mit Marino es ja beweisen. Seine Jugend trieb ihn zu mannigfachen Wanderungen, die ihn bald hierhin, bald dorthin lenkten. Nirgends scheint er für längere Zeit Fuß gefaßt zu haben; nirgends scheint sein Herz zur Ruhe gekommen zu sein; denn es fand nicht, was es suchte: die abgeklärte, in sich selbst beruhende Schönheit, die Auge und Geist gleichmäßig erhebt. Daß es eine vollkommenere Schönheit in der Welt gab, als in Fontainebleau und in der Provinz fühlte er unbewußt, hörte er von Weitergereisten. Italien! klang es ihm von allen Lippen enthusiastisch entgegen. Seine Sehnsucht nach dem Süden wurde stärker und stärker. Endlich vermochte er sie nicht mehr zurückzudämmen. Kühn und entschlossen machte er sich auf. Seine erste italienische Reise fällt vermutlich in den Herbst des Jahres 1620. „Mais il ne passa pas Florence, ayant

esté contraint par quelque accident à revenir sur ses pas" schreibt Félibien (p. 313). Schon vor uns haben einige Biographen hinter dieser dunklen Umschreibung, die sich auch bei Bellori findet, irgend welche Tatsachen vermutet, die Poussin verschwiegen haben wollte. Geldmangel wird ihn kaum zur Umkehr bewogen haben: das hätte er gewiß gestanden. Und wie hätte er mittellos die weite Reise von Florenz nach Paris machen sollen? Rom wäre ja viel leichter zu erreichen gewesen und dort hätte er bekannte Landsleute und Kameraden gefunden. Näher liegt die Vermutung, daß ein Abenteuer, eine Liebschaft ihn zur raschen Heimreise verleitete. Oder hatte Florenz ihn in irgend einer Weise enttäuscht? Wir dürfen wohl auch in diesem Falle annehmen, daß er seinen späteren Biographen nicht verschwiegen hätte, wenn er als „Barbar"[60] aus dem Norden in Florenz keine Arbeit gefunden, wenn die Florentiner Künstlerschaft ihn nicht gastlich aufgenommen hätte. Auch seine künstlerischen Eindrücke können ihn dort kaum unbefriedigt gelassen haben.

Gegen 1622 versuchte er zum zweiten Male nach Rom zu gelangen. Diese Reise verlief noch unglücklicher: Bellori berichtet darüber (p. 7): „Se trouvant à Lyon, s'achemina de nouveau vers Rome, mais cette seconde fois encore fut empêché de continuer par un marchand, qui le contraignit par arrêt de justice à depenser toute la somme qu'il avait préparée pour le voyage. A tel propos racontait Nicolas qu'un seul écu de tout son avoir lui étant resté, se riant de la fortune: prends lui dit-il, celui-ci encore, et le soir même, le dépensa joyeusement avec ses compagnons dans un repas." Diese Anekdote ist von Bedeutung, da sie ein Licht auf Poussins Lebensauffassung wirft. Leichten Herzens war er bis Lyon gewandert. Der Konflikt mit der Justiz, mit dem gestrengen Kaufmann, der auf sein Geld erpicht war und ihn aller Mittel beraubte, stimmte ihn nicht kopfhängerisch, machte ihn nicht verdrossen, sondern löste in seiner leichtsinnigen Jugend einen übermütigen Galgenhumor aus, und er feierte diese Tücke des Schicksals in einem nächtlichen Gelage mit seinen Reisekumpanen.

Von diesen beiden Reisen haben wir weiter keine Kunde; es

scheint, daß Poussin einige Zeit in Lyon bleiben mußte, um sich neue Existenzmittel zu erarbeiten. Im Jahre 1623 finden wir seine Spur in Paris wieder. Er fand ein Unterkommen im Collège de Laon[61]/, in dem zu der Zeit Philippe de Champaigne[62]/, nachdem er aus dem Atelier Lallemants ausgetreten war, sich niedergelassen hatte. Die beiden Künstler lernten sich gegenseitig schätzen und scheinen, wie Félibien berichtet, zwei Bilder ausgetauscht zu haben. Beide fanden zu dieser Zeit bei Nicolas Duchesne[63]/ Beschäftigung, der für Maria de Medicis den Thronsaal des Luxembourg dekorierte. Poussin soll hier einige Kassetten gemalt haben. Diese Dekorationen sind restauriert, so daß sich ihr ursprünglicher Charakter nicht mehr erkennen läßt. Poussin und Champaigne waren hier übrigens nur kurze Zeit tätig, da der unliebenswürdige und eifersüchtige Charakter Duchesnes zu Streitigkeiten mit Beiden führte, so daß sie sich von ihm trennten.

Im gleichen Jahre feierten die Jesuiten auf Anordnung Gregors XV. die Heiligsprechung ihres Ordensgründers Ignatius von Loyola und die Xavers, des Apostels der Inder. Die Jesuiten in Paris wünschten für dieses Fest eine Bilderfolge, auf denen die Wundertaten der beiden Heiligen dargestellt sein sollten, und übergaben diesen Auftrag Poussin, der in sechs Tagen sechs Aquarelle lieferte, vielleicht mehr der Not gehorchend als dem eigenen Triebe; denn er arbeitete, wie Félibien (p. 313) schreibt, „Tag und Nacht". Es ist das einzige Mal, daß Poussin eine Arbeit in Hast vollendet hat. Dennoch hatten die Bilder einen das Leben des Künstlers beeinflussenden Erfolg. Sie verschafften ihm die Bewunderung des italienischen Dichters Giovanni Battista Marino*/. Was Marino an Poussins Aquarellen für die Jesuiten bewundert hat, können wir heute nicht mehr feststellen, da Poussins Bilder seit dieser Zeit verschollen sind und in Marinos Schriften der Name des Künstlers sich nirgends findet. Der Ältere stellte dem Jüngeren einen Raum in seiner Wohnung zur Verfügung, unterwies ihn in der antiken Mythologie und las ihm, während er selbst das Krankenbett hüten mußte, aus lateinischen, italienischen oder eigenen Dich-

*/ Vgl. VII. Exkurs: G. B. Marino.

tungen vor. Durch seine Schilderungen südlich heiteren Lebens und klassischer Kunst gab er Poussins Sehnsucht nach Rom neuen Brennstoff, weckte in ihm neue Wandergelüste. Er hieß ihn malen und trug ihm auf, wie Bellori (p. 8) erzählt, Illustrationen zu seinem Adonis zu entwerfen. Diese Zeichnungen, die Bellori und Félibien noch in der Bibliothek des Kardinals Massimi gesehen haben, sind seit langem verschollen. Die Stiche, die Swanevelt danach gemacht hat, dürften kaum getreue Übersetzungen von Poussins Ideen sein, wenn der Vlame auch das „invenit" auf diesen Arbeiten fortließ. Ein einziges Blatt entspricht der Beschreibung Belloris von einer Zeichnung Poussins. Die Geburt des Adonis ist dargestellt. Der Götterknabe entsprießt dem Leibe der Myrrha, die schon in einen Baum verwandelt ist, deren Haare und Arme in Blattwerk übergehen, deren Beine im Stamm verwachsen. Eine Nymphe hilft ihm ins Leben, einige nähern sich mit Vasen, andere stehen stumm dabei und bewundern die Schönheit des geborenen Knaben. Hier sehen wir zum ersten Male ein poussineskes Motiv, das später vereinfacht, geläutert und ausdrucksstärker wiederkehrt.

Daß Poussin in den letzten Jahren seines ersten pariser Aufenthaltes von Motiven der klassischen Mythologie erfüllt war, Bacchus umschwärmte, Narzissus liebte, lehren zwei Bilder, deren Schüchternheit, deren ungelenker Ausdruck eine jugendlich unsichere Hand verraten. Aus dem Laufe späterer Betrachtungen wird klarer, als es sich hier deutlich machen läßt, hervorgehen, daß Poussin sich spät und langsam entwickelt hat. Erst mit fünfunddreißig Jahren hat er Selbstsicherheit und Stileinheit in seinem Schaffen erreicht. In Anbetracht dieser Tatsache wird es nicht wundernehmen, ihn in Jugendwerken als einen anderen zu finden, als den wir gemeinhin ihn kennen. Finden wir noch in römischen Bildern bis 1630 Tastendes, Schwankendes, Zaghaftes, Schematisches, wie sollten wir nicht demselben in noch weit höherem Maße in früheren Bildern begegnen.

Bacchus und Erigone, (Abb. Bd. II, Nr. 1) das heute ein Privatsammler in Paris besitzt, nachdem der große, englische

Sammler Andrew Fountaine (1676—1753) in Narford es vor etwa 180 Jahren für seine Galerie erworben haben soll, zeigt alle Merkmale einer Jugendarbeit. Der Akt des Bacchus ist leer und flau, der Gesichtsausdruck beider Gestalten ohne Leben. Der Schnitt der Nase, die Augenbrauen, die große, dunkle Pupille, die schlanken, feingliederigen Hände sprechen andererseits deutlich für Poussins Autorschaft. Der Reiz des Bildes liegt in der differenzierten Behandlung des Laubes, in dessen Skizzierung durch freie Pinselstriche der junge Maler sich am ungezwungensten gegeben hat. Das Raumproblem als Tiefenillusion ist dem Künstler, als er dieses Bild schuf, noch ganz unbekannt gewesen.

Auch in den beiden *Narcissus-Darstellungen*, die in diese Periode gehören, ist die Raumillusion noch ganz schematisch gegeben worden. Die Erzählung von Narzissus nimmt in Marinos Adonis drei Strophen ein und war eines seiner Lieblingsmotive. So dürfen wir diese beiden Gemälde, die auch alle Kennzeichen eines Frühwerkes an sich tragen, mit größerer Wahrscheinlichkeit in die Zeit seines Umgangs mit Marino rücken. *Narcissus sich im Brunnen spiegelnd* (Abb. Bd. II, Nr. 2) ist in der Bildung der Akte, in der nüancenlosen Wiedergabe der Epidermis, in der flauen Grazie Echos konventionell und unpersönlich. Italienische Erinnerungen, die er von seiner ersten Wanderung in den Süden mitgebracht hatte, sprechen in der Landschaft. Anlehnungen an die Fontainebleauer Dekorateure zeigen die Körper der beiden Frauen. Die Härte des Haaransatzes, der Brauen, der beschatteten Augenpartien und der konventionelle Mund der rechten Nymphe sind schulmäßig und stehen dem ersten Bilde nahe. Dennoch kann der aufkeimende Verdacht, es hier überhaupt mit keinem echten Bilde zu tun haben, nicht Wurzel schlagen, da Félibien uns überliefert hat, daß Poussin in frühen Jahren dieses Thema behandelt hat und das Bild in einer Zeit, in der Fälschungen selten waren, unter des Meisters Namen in den sächsischen Königsbesitz gelangt ist. Außerdem sprechen die lässige Natürlichkeit in der Haltung des Narcissus und der Farbenakkord blau — orange — rot für Poussin. Dieselben Unzulänglichkeiten eines Anfängers

weist das Gemälde des Louvre *Echo und Narziß* (Abb. Bd. II, Nr. 3) auf. Die anmutige Wellenlinie des Dresdener Narcissus kehrt im Echo wieder. Der Körper des schlafenden Jünglings ist hölzern und ohne Artikulation; er liegt nicht klar und fest auf dem Boden, sondern droht zu rutschen. Farbig ist das Bild durch das feine Ton auf Ton gesetzte Beige reizvoll. Wenn auch Waagen in seinen Art Treasures of Great Britain (T. III, p. 430) „Bacchus und Erigone" als ein köstliches Werk Poussins gerühmt hat, Arnold Böcklin sich an „Echo und Narziß" begeistert hat, so können wir in diesen drei Frühbildern nur bescheidene Anfänge des Meisters erkennen, der durch seine späteren Werke zwei Jahrhunderte befruchtet hat.

Das große Ansehen, das Marino in Paris genoß, läßt uns vermuten, daß er seinen jungen Freund auch in Kreise einführte, in denen er selbst ein häufiger und gefeierter Gast war. So liegt die Annahme nahe, daß Poussin schon damals im Hause der Marquise de Rambouillet empfangen wurde, die gerade eine bedeutende Rolle zu spielen begann und sich die dominierende Stellung für die Bildung des französischen Geschmacks eroberte. Zwischen Adeligen und Offizieren, Beamten, Geistlichen und schönen Frauen kann Poussin dort um diese Zeit Honoré d'Urfé, Charles Sorel, Honorat de Racan und Théophile de Viau, vielleicht auch dem jüngeren Voiture und Chapelain begegnet sein. Möglicherweise ist aus seinem Umgang mit Geistlichen dieses Kreises der Auftrag hervorgegangen, der Poussin in Paris zurückhielt, als Marino, der in Rom die Gunst des neuen Papstes Urban VIII. zu erwerben hoffte, ihn noch im gleichen Jahre nach Italien mitnehmen wollte. Félibien und Bellori berichten, daß Poussin 1623 den Auftrag erhielt, ein Votivbild für eine Kapelle in Notre-Dame zu Paris zu malen auf dem er den *Tod Mariae im Kreise der Apostel* darstellen sollte. Ein Pariser Führer von 1763 gibt folgende kurze Beschreibung dieses Bildes: „Im Jahre 1761 wurde die Kapelle des heiligen Geraud, Baron D'Aurillac restauriert. Das Altarbild in derselben stellt den Tod der Maria dar. Neben ihrem Bett sieht man den Prälaten François de Gondi[65], den ersten Erzbischof von Paris, knieen, der im Jahre 1623 bei

Nicolas Poussin, ehe dieser Maler nach Rom abreiste, das Gemälde bestellte. Das Werk wird von Künstlern hochgeschätzt, wenn es auch noch nicht die volle Kraft dieses geschickten Malers zeigt. Man sieht in ihm ein schönes Präludium der Manier, die ihn zu dem ausgezeichnetsten Künstler seines Zeitalters gemacht hat."

Das Gemälde ist während der französischen Revolution aus Notre-Dame verschwunden und seit dieser Zeit spurlos verschollen. Charles Blanc[66]/ teilte in seiner Histoire des Peintres français mit, daß das Bild von Drevet[67]/ und Gantrel gestochen worden sei. In Andresens Katalog der Stiche nach Poussins Bildern ist dieser Stich nicht aufgenommen worden. Es ist uns auch nicht gelungen, ihn irgendwo aufzutreiben. E. Denio glaubte gegen Ende des vorigen Jahrhunderts das Bild in der Sammlung der Frau Wesendonck in Berlin entdeckt zu haben. Dieses jetzt dem Bonner Museum gehörende Gemälde kommt aber als verlorenes Original Poussins in keiner Weise in Betracht.

ZWEITES KAPITEL

KAMPFJAHRE IN ROM

In den ersten Monaten des Jahres 1624[68]/brach Nicolas Poussin zum dritten Male nach Rom auf. Heiße Sehnsucht sowie die lokkende Aussicht auf Marinos freundschaftliche Aufnahme am Reiseziel scheinen den Wanderfrohen diesmal mit strafferer Energie vorwärts getrieben zu haben. Vielleicht bedrohte ihn jetzt auch nicht die Gefahr, aus mangelnden Mitteln umkehren zu müssen, da die Aufträge des Vorjahres ihm hinreichenden Gewinn eingetragen haben werden. Wir können annehmen, daß Poussin die lange Reise in ähnlicher Weise zurücklegte, wie ein abenteuernder und kunstfreundlicher Franzose der Zeit, J. Bouchard[69]/, sie als charakteristisch für mittlere Klassen geschildert hat. Man machte sich selten allein auf den Weg, legte größere Strecken zu Pferde, seltener zu Fuß zurück. Die Herbergen waren einfach und billig. Zwei Franken wurden durchschnittlich für Übernachten und Verpflegung berechnet; dafür mußte man sich häufig mit einem fensterlosen Zimmer begnügen, mußte mit allen Gästen zusammen an einem Tisch ohne Linnen vom nackten Holze speisen. Vier bis fünf Personen benutzten das gleiche Glas. Die Hauptstraße in den Süden führte durch den Fontainebleauer Wald nach dem kunstreichen Dijon, über das schmutzige enge Lyon, rhoneabwärts nach Avignon, dessen päpstliche Glanzzeit schon verblaßt war und endete in der unsauberen Hafenstadt Toulon. Hier fand man Segelschiffe, die den Reisenden nach Civita vecchia oder Neapel trugen. Nicht alle wählten dieses Verbindungsmittel. Manche ritten weiter der Küste entlang bis Genua. In Italien vertauschte man sein

Pferd mit einem Maulesel und schloß sich der Unsicherheit halber zu Karawanen zusammen. Zum Schutz begleitete sie ein Gendarm. Die Dörfer und Städte kamen innerhalb ihres Territoriums für Raub und Diebstahl auf und ließen jeden Reisezug von Soldaten ein bis zwei Meilen aus ihrem Gebiet hinausgeleiten. Man durchkreuzte Toskana und gelangte auf der Via Flaminia, auf der man lange vor der Ankunft Sankt Peters gewaltige Kuppel erblickte, zur Porta del Popolo, deren Außenseite ein halbes Jahrhundert vor Poussins Ankunft von Vignola neu erbaut worden war. Ähnliche Gedanken, wie sie einhundert undsechzig Jahre später unseren Goethe[70]/ auf seiner Romreise bewegten, werden auch Poussin gerührt haben: „selbst unterwegs fürchtete ich noch und nur unter der Porta del Popolo war ich mir gewiß, Rom zu haben." Auch der Maler muß empfunden haben: „Nun bin ich hier und ruhig und wie es scheint, auf mein ganzes Leben beruhigt. Denn es geht, man darf wohl sagen, ein neues Leben an, wenn man das Ganze mit Augen sieht, das man teilweise in- und auswendig kennt. Alle Träume meiner Jugend sehe ich nun lebendig." Es liegt nahe und ist natürlich, zwischen Poussin und Goethe eine Parallele zu ziehen, die wir im Verlauf unserer Darstellung weiter verfolgen werden, da die Bedeutung Poussins für Frankreich derjenigen Goethes für Deutschland ähnelt. Poussin hatte in seiner Heimat sich noch nicht selbst gefunden, betrat noch innerlich unsicher und schwankend die ewige Stadt. Hätte er aber nicht einen starken inneren Kern gehabt, so würde ihn das kosmopolitische, zügellose, lasterhafte Rom[71]/ mit seinen tausend Verführungen in seinen Bann gezogen haben, und er wäre, vom wilden Strudel getrieben, irgend einer der modischen Maler geworden, die in grandioser Pathetik das jesuitisch pompöse Papsttum glorifizierten.

Nachdem Maffeo Barberini als Urban VIII. den päpstlichen Stuhl bestiegen hatte, wollte er seiner Stellung fürstlichen Glanz verleihen, umgab sich mit einer königlichen Hofhaltung, trug sich damit, die Papstwürde erblich zu machen, die Kardi-

Giulio Romano / Jupiter in Dragons Gestalt bei Olympia
im Palazzo del Tè in Mantua.

näle zu souveränen Fürsten zu erheben und bereitete den Absolutismus vor, den ein Vierteljahrhundert später der Sonnenkönig auf Richelieus staatsrechtlichem Unterbau der ganzen Welt zum Vorbild kreierte. Frankreich vollendete Urbans VIII. hochfliegende Machtträume. Vermochte der Papst auch nicht sein ganzes Wollen zu verwirklichen, so hatte er doch eine klerikale Aristokratie geschaffen, die neben dem alten Adel Bedeutung gewann. Diese üppige Glanzentfaltung kostete Geld. Geld verschlangen die Bauten: das Projekt des Petersplatzes, die Anlage des Belvedere-Gartens, die Aufführung von Befestigungen, die Errichtung der Kirchen S. Bibiana, S. Agnese, S. Sebastiano. Geld wurde dem Volk durch ungeheure und willkürliche Steuern für die Missionen erpreßt; vor allem aber diente es zur persönlichen Bereicherung des Kirchenhauptes. Durch diese unmoralische Finanzwirtschaft verteuerten sich die Lebensmittel. Ackerbau und Handel litten schlimmen Schaden. Der Industrie boten sich keine Entwicklungsmöglichkeiten. Die Justiz war jämmerlich.

Ludovico Carracci / Psyche und Zephyr im Kapitolinischen Museum zu Rom.

Wenn das Volk diese Ungerechtigkeiten, diese Ausbeutungen, diese irdische materielle und unchristliche Regierungsart der Stellvertreterschaft Christi auf Erden in Ergebenheit, wenn auch mit Seufzern ertrug, so erklärt sich das vor allem aus einem Wiedererwachen mystischer Schwärmerei, exaltierten Glaubens, ekstatischer Verzückung, die alle Schichten durchdrangen, so daß Pater Olivas[73]/ klug geschmiedete Lehre von der Stellung der Kirche als lautere Wahrheit hingenommen wurde. „Keinen reicheren, noch edleren Schatz gibt es, als das geistliche Leben, das mit dem Funkeln der Mitra den Kranz der Kronen verdunkelt . . . Das geistliche Leben hat Vorrechte, selbst purpurner Gewänder, es hat erhabenere Throne, als die Sitze der Herzöge und herrlichere Reiche als die Kronen der Könige." Rabulistischer ließen sich die weltlichen Tendenzen des Pontifex maximus und seines Stabes nicht verchristlichen; aber diese macchiavellischen Auslegungen wurden nicht äußerlich aufgetragen; sie wuchsen aus dem ekstatisch sinnlichen Zeitgeist heraus[74]/. Wollte die Ecclesia militans für die Ecclesia triumphans streiten, so mußte sie im Beginn des XVII. Jahrhunderts die wilde Sinnlichkeit des Volkes transzendental verklären um sie für sich

zu gewinnen; denn sinnlicher Durst brach an allen Ecken und Enden fanatischer als im XVI. Jahrhundert hervor. Diese heiße Gier drohte sich gegen die Kirche zu wenden und nur die kluge Einsicht und die gewaltige Anstrengung des Klerus vermochte noch einmal einen grandiosen Pyrrhussieg zu erringen.

Die Jesuiten hatten der obersten Geistlichkeit die Augen für die zwingende Notwendigkeit geöffnet, die durch den Humanismus entwickelte Weltfreude, welche in der Renaissance von der Kirche unterschätzt, unbehelligt aufgeschossen war, einzufangen und für die Glorifikation der Kirche nutzbar zu machen. Man sah ein, konnte man der Kunst nicht mehr das Bild der Welt aufzwingen wie das Dogma es malte, nicht mehr die strenge Rangordnung der heiligen und heiligsten Gestalten in ihrer einstigen beziehungslosen Objektivität aufrecht erhalten, so blieb nur eins: die von jedem subjektiven Künstlerauge eroberte Welt, die von lebensfrohen Sinnen entdeckte Schönheit in die kirchlich-dogmatischen Formeln einzulassen, sie zu heiligen und so die Macht der Kirche nicht nur zu retten, sondern neu zu verherrlichen. Die Darstellung religiöser Themen wurde also einerseits durch die Zulassung der künstlerischen und menschlichen Ideale der Maler in die kirchliche Kunst bestimmt, wodurch der Klerus das neue Weltempfinden für sich zu gewinnen hoffte; andererseits durch die Sinnenfreude des Papstes und seiner Kardinäle, welche ihre eigene Wollust und die der ihnen Anvertrauten ins Transzendentale, in den Mystizismus, in glühende Glaubensinbrunst, in die Hysterie der Ekstase steigerten. Aus diesem allgemein erhitzten Geiste entstanden einmal die grandiosen Himmelfahrt- und Verklärungsbilder, ein anderes Mal die von grausamer Lust durchwühlten und in Schmerzen seligen Marterdarstellungen.

Auch auf die Literatur gewann dieser Kampf um das neue Weltempfinden starken Einfluß. Tassos, Ariosts, Bembos, Bandellos, Aretinos, Giordano Brunos, Castigliones Ruhm verblaßte und wurde von Guarinis und Marinos Erfolgen überstrahlt, deren schmeichelnde Liebedienereien dem Weihrauchverlangen der

A. Carracci / Polyphem und Galathea
im Palazzo Farnese zu Rom.

geistlichen Fürsten, deren schwülstige Frivolitäten der exzentrischen Wollust der Regierten, deren türmende Bildersprache und Allegorien dem metaphysischen Suchen der Zeit, deren rührselige Affektiertheiten dem vagen Drang nach Vergeistigung der brutalen Sinnlichkeit entsprachen. Dichter, die nüchtern und ernst entgegengesetzte Art pflegten, wie Tassoni, Bracciolini, Leppi u. a., lernte erst eine spätere Generation schätzen, während sie jetzt von den Marinisten Girolamo da Petri und Claudio Achillini, deren Gedanken sich in formalistischer Wirrnis ganz verloren, verdunkelt wurden.

Parallel mit dieser Geistesrichtung und nicht ohne Einfluß auf die bildenden Künste entwickelte sich zur selben Zeit die Musik[75]. Das sensuelle Wollen drängte in der Tonkunst zu größerer Sinnfälligkeit, verschmolz die Musik enger mit dem Wort. Aus der alten Sacra Rappresentazione und der Comoedia des

Cinquecento gelangte der Bühnenstil, über die Zwischenform der Pastorale mit Musik hinfort, um die Wende des Jahrhunderts zur pastoralen Oper. Nicht ohne Einfluß auf ihr Werden sind Tassos Ideen über die Beziehungen zwischen Poesie und Musik gewesen.

Die Entwicklung der bildenden Künste unter der Jesuitenherrschaft ergiebt also ein Bild, in dem wir ebenso viele Parallelerscheinungen zur Literatur — das Frivole, Bombastische, die Allegorie, die Ekstase, — wie zur Musik — metaphysische Inbrunst, die Tonmalerei, die Sinnfälligkeit, das Dramatische — wiederfinden. Auch verwischen sich häufig die Grenzen; wir brauchen nur auf die Illusionsmalerei im dekorativen Gebiet hinzuweisen. Es keimt schon in dieser Zeit die Idee des Gesamtkunstwerkes[76]/auf, der Tasso in Italien, Ronsard in Frankreich sich in dunklen Ahnungen genähert hatten, Ideen, die das Erwachen eines gesteigerten, im Süden sonst fremden Sehnsuchtsgefühls andeuten. Charakterisiert wird diese Zeiterscheinung dadurch, daß die meisten Künstler des XVII. Jahrhunderts sich wenigstens vorübergehend mit der Bühnenkunst beschäftigt haben.

A.Carracci / Triumph des Bacchus. Deckengemälde im Palazzo Farnese zu Rom.

Schon aus diesen allgemeinen Eindrücken, die wir aus dem Anfang des XVII. Jahrhunderts von Rom empfangen, erhellt ohne weiteres, daß Giotto[77]/ und die Maler der Frührenaissance von diesen ekstatischen Pathetikern, von diesen an Sinnfälligkeit sich Entzückenden nicht geachtet werden konnten. Die tragisch-ernste Größe Michelangelos blieb trotz aller Bewunderung unverstanden; Raffaels große repräsentative Geste, sein durch die Antike geheiligtes Schönheitsgefühl genoß nur traditionellen Ruhm. Nur die Werke seiner Spätzeit sprachen eindringlich zu den modernen Künstlern, Werke, in denen er nicht mehr die in sich ausgeglichene objektive Zuständlichkeit des Seins gegeben hatte, sondern Auflösung alles Ruhenden, Bewegung, gewaltsame Steigerung ins Großartige. Auch Giulio Romano wurde gepriesen, weil er seine plastisch-archäologische, durch einen derben Realismus geschulte Anschauung zu einem grandiosen Illusionsstil gesteigert hatte. Correggio stand wegen seiner kühnen Bewegungsmotive, seiner Überschneidungen und Verkürzungen, seines Helldunkels, seiner sinnenfreudigen Farbenpracht im Zeichen eines begeistert gefeierten Ruhmes. Auch ihm war schon die Gestaltung der Gruppe das Bedeutsamste gewesen, und er hatte seine Phantasie an der Forderung nach reicher Bildgestaltung kontrolliert. Sein Weltempfinden hatte sich bereits eine subjektive Welt des Lichtes, der Farbe und der Natur erobert. Mit ihm in einem Atem nannte man Parmeggianino. Tizians Werke genossen hohe Geltung; Landschaft und Figuren waren bei ihm bereits organisch verbunden, worauf ihre mitreißende Überzeugungskraft für die Jüngeren beruhte. Tintorettos Kontrapostik und Tonmalerei, seine visionäre Kraft, seine farbige Dramatik, Veroneses festliche Raumdekorationen, Pordenones derbe „forza“ standen in Ansehen. Grazie, Erfindungskraft, dekorativen Sinn und malerische Qualitäten forderte diese Zeit vom Künstler[78]/. Die Carracci hatten diese Gaben in erhöhtem Maße in sich vereinigt. Wir wissen nicht, ob Poussin auf einer seiner Reisen nach Italien den Palazzo Sampieri in Bologna besucht und dort die Kirchenbilder der Carracci gesehen

hat. Hatte er's versäumt, so erwarteten ihn im Palazzo der Farnese und der Doria Pamphili, in Marinos Sammlung die ersten Eindrücke der Carraccischen Kunst. Die Dekoration der von Giacomo della Porta erbauten Galleria im Palazzo Farnese war sechzehn Jahre vor Poussins Ankunft in Rom vollendet worden, war also noch neu, noch jung und frisch in der Schätzung. Er hatte hier das Werk eines Meisters vor sich, der sich an Raffael, Romano, Correggio, Tizian vollgesogen hatte, Michelangelos architektonische Kompositionsprinzipien befolgt und durch technische Bravour verbunden mit naturalistischem Sinn und einem lebenquellenden Temperament mythologische Motive in nie vorher gesehener Weise zum Leben erweckt hatte[79]/. (Abb. S. 48—51).

Die tragenden Figuren stützen schwitzend die Decke und ächzen unter dem Plafond, auf dem das mythologische Volk in schwindelerregender Illusion dahin zu rasen scheint. Wir fühlen das Blut in den Adern dieser Bacchanten und Hornbläser pulsieren. Wir hören die schneidenden Töne der Tuba. Uns schwindelt der Tanz der Bacchantin. Der barocke Richard Wagner[80]/, der während seiner römischen Jahre Museen nur widerwillig betrat, hat hier trotz seiner Abneigung gegen die bildenden Künste gejauchzt.

Alles ist gewissenhaft durchgebildet, jede Vision am Natur-

A. Carracci / Perseus mit dem Medusenhaupt im Palazzo Farnese zu Rom.

Annibale Carracci / Die Flucht nach Ägypten in der Galerie Doria.

eindruck kontrolliert, die Antike und ihre Gesetze zu Rate gezogen und unter ihrer Führerschaft eine Plastizität erreicht, die gerade Poussin packen mußte.

Neben den Carracci stand Frederico Barocci[81]/ in hoher Schätzung, dessen lockere Kompositionen, dessen weiche Konturen und duftig verschmolzene Farben Poussin fremder geblieben sind.

Der Neapolitaner Michelangelo Caravaggio wurde heiß umstritten. Sein Realismus stand im schroffen Gegensatz zu dem Zeitempfinden; seine Bilder kommen für unsere Darstellung nicht in Betracht, weil sein Realismus, seine künstlerischen Beleuchtungseffekte und sein Farbenempfinden Poussin zu fern sind. Alle Künstler, die hier bisher genannt wurden, waren schon gestorben, als Poussin in Rom eintraf; Agostino Carracci starb 1602, Annibale Carracci 1609, Caravaggio im gleichen Jahre, Barocci 1612, Ludovico Carracci 1619.

Von den noch lebenden berühmten Meistern dieser Zeit war Guido Reni schon 1612 nach Bologna zurückgekehrt; Francesco Albani war 1616 nach Bologna übergesiedelt. Die Einschätzung

dieser, sowie der älteren und jüngeren Künstler hat Hugo Schmerber[82]/ nach zeitgenössischen Schriftstellern geschickt zusammengestellt. Der Gefeiertste, Guido Reni, dankte seinen Einfluß nicht nur seiner Kunst, sondern auch seiner mondänen Persönlichkeit, seiner gewinnenden Liebenswürdigkeit, seinem großzügigen Auftreten.

Wieder taucht hier die Frage auf, ob Poussin den Simson und die Pietà in Bologna auf der Durchreise gesehen hat. Sicherlich sah er in Rom den Gang zum Richtplatz in der Andreaskapelle von S. Gregorio Magno und die Aurora im Casino Rospigliosi. Renis Kunst spiegelt das Weltmännische seines Wesens, aber auch das Außerordentliche seiner Pose wider; denn ein vom Spielteufel Besessener liebte sicherlich starke Sensationen, wie sie der Simson, der Apollo und Marsyas, der bethlehemitische Kindermord zeigen. Verklärung ist das Leitmotiv seiner Kunst: Verklärung der Form im idealistischen Sinne Raffaels, Verklärung der Farbe durch seiner Zeit gefällige Harmonien, Verklärung des Raumes durch Steigerung der Höhe und Breite, Verklärung des Schmerzes durch heftige Betonung und Steigerung des Affektes über das Natürliche hinaus, Verklärung der Grausamkeit durch die wollüstige Motivierung derselben, durch die sinnfällige Ungeheuerlichkeit des Schmerzes. Es ist viel Lebensgefühl in seinen Bildern, wie es dem Drang der Zeit entspricht, alle Lebensenergien aufzusaugen und in schwingenden Bewegungen darzustellen, in denen Schönheitssehnsucht oder Freude oder Trauer oder Schmerz unmittelbar und sensationell den Sinnen einprägbar erscheinen. Er kontrollierte seine Visionen weniger am Natureindruck als an dem Schönheitsideal der Epoche. Ekstatische Anbetung, edle Anmut, demütige Ergebenheit, aufschreiender Schmerz, wollüstige Grausamkeit sind seine Themen, die er in gefüllten Räumen, in gedrängten Massen, in großen Gestalten behandelte. Jedes Gefühl wurde ihm zur äußeren Bewegung, die sich mit anderen Bewegungen meistens um eine betonte Hauptachse schließt. Seine künstlerische Vision war vorwiegend farbig; er wählte

nur glatte, zarte, liebliche Töne, die er durch das „sfumare" im Sinne Baldinuccis[83]/ eint, der das mit „unire i colori" erklärt.

Eine gute Sinnlichkeit ohne zerebralen Einschlag erfand die Lieblichkeit der Bilder Francesco Albanis. Freude bereiten war das Leitmotiv seiner Künstlermission. Der reiche Liebhaber verwöhnender Zerstreuungen vermied alles Komplizierte, pathetisch Erregte, schilderte Landschaften in großen, meist ungebrochenen Linien, rückte ruhige Baumkulissen auf die eine Seite in den Vordergrund, denen auf der andern Seite, im zweiten Plane, sanft sich hebende Bergzüge entsprechen. Im Vordergrund rastet ein goldener Wagen, der die lässig dasitzende Venus, bedient von freundlichen Gespielinnen, trägt, oder es recken sich nackte Frauen gelassen, umgeben von gemach spielenden Putten: leidenschaftslose, halkyonische Stimmungsbilder ohne starke Farbenakzente. In seinen religiösen Darstellungen, in den beiden Verkündigungsbildern im Louvre und in Florenz dämpft er das Pathos in laue Grazie und Anmut ab. Die mythologischen Darstellungen waren sein eigentliches Feld. Seine Visionen zeigten ihm immer wieder das wohlproportionierte zeitgemäße Schönheitsideal des weiblichen Körpers, das er, wie es die innere Anschauung ihm brachte, naiv, ohne weitere Kontrolle, ohne Absichtlichkeit ins Bild übertrug. Er ging nicht subjektiven Erkenntnissen nach, sondern übernahm das Schema der Landschaft, variierte es immer von neuem, ohne seine Grundstruktur jemals zu ändern. Zwischen dem Vordergrund und den hinteren Plänen seiner Bilder klafft eine Lücke, weil der Raum sich nicht organisch nach hinten vertieft. Wir erkennen darin den Mangel einer Kontrolle des Phantasiebildes an der Natur. Die anmutigen Knaben, Mädchen und Putten ergötzen sich gefällig im ersten Plan, ohne im Bildganzen notwendige architektonische Faktoren zu sein. Changierende Farben treten nach dem Vorbild seines ersten Lehrers Calvaert bei ihm häufig auf. Obgleich er den Zeitwunsch nach Steigerung nicht erfüllte, muß seine Lieblichkeit auch Römer entzückt haben.

TAFEL 1.

G. Reni / Martyrium des Hlg. Andreas in S. Gregorio zu Rom.

Domenichino / Martyrium des Hlg. Gregorius in S. Gregorio zu Rom.

Domenichino / Anbetung der Könige in der Galerie Doria zu Rom.

Von den Künstlern, die bei Poussins Ankunft in Rom anwesend waren, war nach Renis Fortgang Domenichino[84] der bedeutendste. Er wurde noch vielfältig umstritten. Seine schwere Jugend, sein harter Ernst machten ihm die Konkurrenz mit dem scharmanten Reni recht schwer; um so mehr, da er unerbittlich, unnachgiebig, charaktervoll war. Seiner „durezza" wegen hatte er schwer um den Erfolg zu kämpfen. Das Volk war sein bestes Publikum; nicht die Künstler, die im Wetteifer mit Reni die großen Herren umwarben. Das Wesentliche war ihm die eindringliche Gestaltung des Vorgangs, der Handlung, welche er einer Kontrolle vor der Natur unterzog. Die Geißelung des heiligen Andreas in San Gregorio Magno, (Abb. Tafel 1) die 1608 im Wettstreit mit Reni entstanden war, wandelt ein Thema der christlichen Mythologie in dramatisch bewegter Art ab; die Märtyrerszene rechts im Vordergrund erscheint objektiv in sich geschlossen, während die Gruppe des zuschauenden Volkes links im Vordergrund durch einzelne Blicke subjektiv zum Beschauer orientiert ist. Auch der Imperator wendet sich aus dem Bilde heraus. Eine antike Tempelarchitektur, die

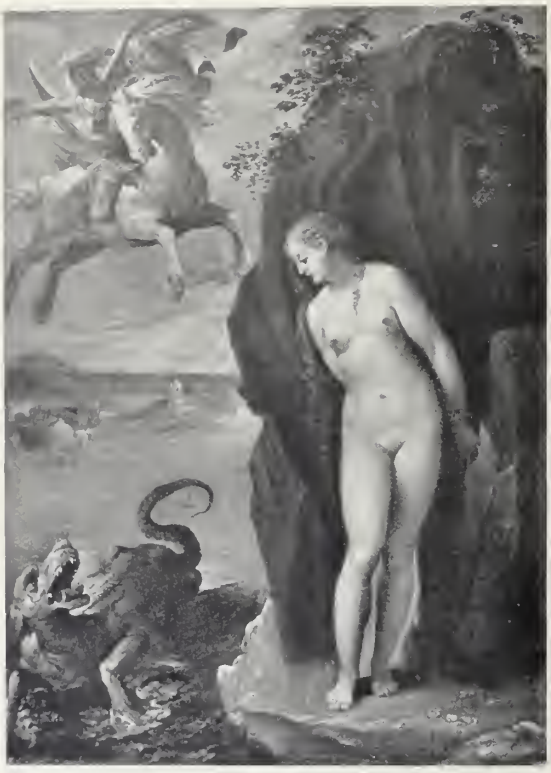
mit Zuschauern gefüllt ist, trennt den ersten Plan vom Hintergrund. Die starke Dramatik des Vorgangs, die in der heiligen Ergebenheit des Märtyrers einen edlen Gegensatz erhält, die antiken Motive in der Architektur, in den Rüstungen, in den Proportionen wirken bedeutend. Die straffere Geschlossenheit der Komposition in der Kommunion des heiligen Hieronymus im Vatikan ist durch eine einheitlichere Auffassung, durch Eindämmung aller Nebenmotive, durch Einschränkung der Gesten und Gebärden aller Agierenden erreicht worden; eine solche Zusammenfassung aller Motive zu einer in sich geschlossenen Einheit, hatte Poussin weder in der französischen Übergangskunst, noch in der Fontainebleauer Dekorationsmalerei gesehen. Dieses Gemälde wurde eines seiner Lieblingsbilder, das er immer wieder aufsuchte. Einzelne Anregungen boten ihm andere Arbeiten. Sein Wissensdurst, sein Wille, die grundlegenden Wahrheiten der umgebenden Welt zu erkennen, trieben ihn zu stetem Vergleich zwischen den Bildern und dem Formenschatz der Natur, und seinem Erkenntnisdrang gefielen die harten Zeichnungen zoologischer und vegetabilischer Gebilde, die Bloßlegung innerer Strukturen wie in Domenichinos Sündenfall und der übertriebene Gestus auf der Anbetung der Könige[85]/ (Abb. S. 55) in der Galerie der Pamfili. Diese oft angewandte Steigerung der Ausdrucksmittel war es allein, was Domenichino mit Reni verband. Beruhigter und maßvoller erscheint er in den Fresken, die er für das Casino der Villa Aldobrandini in Frascati bei Rom geschaffen hat. Sie befinden sich heute in der Galerie des Grafen Lanckoroński in Wien. Es wird sich zeigen, daß Poussin im Alter auf den Charakter dieser mit mythologischen Fabelwesen belebten Landschaften zurückgriff und aus ihnen das Schönste und Großartigste herausentwickelte, was wir seiner Spätzeit zu danken haben.

Giovanni Lanfranco war ein zweiter, wie Reni, von den Göttern bevorzugter Rivale Domenichinos. Seine flotte, hastige, nachlässige Freskenkunst hat keine Beziehung zu Poussin. Der illusionskräftige Gesamteindruck seiner Kuppelgemälde mit ihrem

vom Himmel einfallenden, alles sonnig verherrlichendem Licht kommt am besten in S. Andrea della Valle zur Geltung.

Guercino war nur sechs Jahre älter als Poussin. Er war erst drei Jahre vor ihm in Rom eingetroffen, aber schon seit 1621 mit den Deckenmalereien in der Villa Ludovisi beschäftigt, stand also schon in hohem Ansehen. Am wenigsten vermochte gerade sein Stil dieser Epoche Poussin etwas zu geben, da Caravaggio ihn zur Anwendung des Kellerlichtes verführt hatte. Seine tonige Malerei mit schmutzig braunen Schatten, seine aufgelockerten Konturen waren Poussins Wollen entgegengesetzt; obendrein hatte er zu Gunsten einer weichen geschmeidigen Eigenart seiner Bilder alle antike Erinnerungen abgestreift. Von den übrigen Künstlern seien noch kurz die älteren Cavaliere d'Arpino (Abb. S. 58) und Ago-

Domenichino / Martyrium des Hlg. Petrus von Verona in der Pinakothek zu Bologna.



Cavalier d'Arpino/Andromeda im Hofmuseum zu Wien.

stino Tassi genannt. Letzteren wählte Claude Lorrain sich zum Lehrer. Unter den erst in der Entwicklung begriffenen Meistern Francesco Furini (1600—1649), Andrea Sacchi (1600—1661), Sassoferrato, eigentlich Giovanni Battista Salvi (1605—1685), Piero Francesco Cittadini (1613—1681), Salvator Rosa (1615—1673), Giovanni Benedetto Castiglioni (1616—1670) interessieren uns hier vorwiegend Pietro da Cortona[86]/ und Alessandro Algardi[87]/, weil sie zu Poussins näherem Freundeskreis gehört haben. Auch in Cortonas Bildern erkennen wir die Tendenz des Barock, alles zu einem Gesamteindruck zusammenzustimmen. Auch er trug in diese Grundtendenz seine subjektiven Naturerfahrungen hinein. Sie sprengen aber niemals die Geschlossenheit des Gan-

Pietro da Cortona / Bacchanal im Kapitolinischen Museum zu Rom.

Pietro da Cortona / Der Raub der Sabinerinnen im Kapitolinischen Museum zu Rom.

zen, ja diese Geschlossenheit ist wesentlich überzeugender als bei den Früheren, weil alles, was er zu einem Bilde verarbeitete, optisch zusammengefaßt worden ist. Domenichinos Fresken in der Villa Aldobrandini lehrten auch ihn, Raum und Figuren in eine Einheit zu fassen. Sein berühmtes Bacchanal des Kapitolinischen Museums (Abb. Tafel 2) ist Carraccis Plafond im Palazzo Farnese nachgebildet. Im Naturalismus übertrumpfte er sein Vorbild zuweilen. Die Falten am Leibe des jungen Bacchus, der schwammige Leib Silens sind den Modellen allzu treu nachgeformt. Die liegende Frau rechts, die Panther und Ziegen finden sich bei beiden. Carracci veredelte alle menschlichen Typen durch das antike Ideal, während Cortona diese Verklärung gemieden hat. In merkwürdigem Gegensatz steht das natürliche Temperament von Carraccis Tieren zu Cortonas würdevollen Panthern, Elefanten und Ziegen, die — bis auf den stürzenden Esel — das Ruhigste und Edelste im Bilde sind. Der landschaftliche Hintergrund, den Cortona Domenichino entlehnt hat, deutet schon Poussins späteren Stil an. Im gleichen Stil sind das Opfer der Diana im Palazzo Barberini, die Erminia im Palazzo Doria und die Bilder in Darmstadt und Mannheim gehalten. Der Raub der Sabinerinnen (Abb. Tafel 2) im Konservatorenpalast dagegen leitet schon zu jener barocken Üppigkeit über, die später in den Deckengemälden des Palazzo Barberini alles überwuchert hat. Gegenüber den älteren Künstlern können wir in Cortonas Frühperiode ein besonderes Maßhalten wahrnehmen. Die spätere, florentiner Periode des Meisters, die in einer veränderten Art das Prinzip der Steigerung wieder aufnahm, übergehen wir.

Der Bildhauer und Architekt Alessandro Algardi, der spätere Antipode Berninis, war in den ersten Jahren von Poussins römischem Aufenthalt noch unberühmt. Er war 1602 zu Bologna geboren, hatte unter Lodovico Carracci studiert, wurde von Herzog Ferdinand von Mantua nach Venedig gesandt und ging von dort 1625 nach Rom, wo er mit Poussin in persönlichen Verkehr trat. Aus Mangel an Aufträgen restaurierte er für den Kardinal Ludovisi und für Mario Frangipani Antiken und ver-

diente sich außerdem sein Brot durch Bronzearbeiten und durch Elfenbeinschnitzereien. Erst 1630 trat er mit seinem Landsmann Domenichino in Beziehungen und von 1640 an wurden ihm große Aufträge übergeben, die ihm zu breiteren Erfolgen verhalfen.

Cortona und Algardi spielten um das Jahr 1624 nur eine geringe Rolle im Kunstleben Roms, das durch die ersten Erfolge des jungen Lorenzo Bernini[88]/ eine außergewöhnliche Sensation erlebte. Der Name dieses genialen Jünglings ging von Mund zu Mund. Legenden über die frühreife Jugend dieses Wunderkindes gingen in der Stadt um. Schon als Zehnjähriger soll er an einer Marmorgruppe seines Vaters mitgewirkt haben. Kaum erwachsen, hatte er sich 1619 mit einer Davidgruppe die laute Bewunderung aller Römer gewonnen. Der Raub der Proserpina im Jahre 1622 verschaffte dem Vierundzwanzigjährigen eine Hochachtung, wie sie große Meister nur am Ende eines arbeitsreichen Lebens zu genießen pflegen. Urban VIII. machte ihn zwei Monate nach seiner Papsternennung zum leitenden Oberbeamten der Gießerei des Kastells S. Angelo. Die mitreißende Schönheit der Marmorgruppe: Appollo und Daphne im Jahre 1625 gab den faszinierten Römern Anlaß, neue Legenden um das besonnte Haupt dieses Siegers zu weben. 1629 wurde er zum Architekten von Sankt Peter ernannt. Von diesem Zeitpunkt an beherrschte er als Künstler und Organisator des Kunstlebens die Stadt und wußte bald die Augen der ganzen Welt auf sich zu lenken.

Aus diesem Überblick ergibt sich, abgesehen von dem Einzelfall Berninis, die dominierende Stellung der nach Rom verpflanzten Bologneser Malerschule im ersten Drittel des XVII. Jahrhunderts. Im Gegensatz zur Rolle der Provinzschulen früherer Zeiten, charakterisiert das XVII. Jahrhundert diese Zentralisation der Kunst auf Rom, von wo aus das Barock[89]/ die Welt erobert hat.

Das Gemeinsame der genannten Künstler: der Carracci, Guido Reni, Albano, Domenichino, liegt vor allem im Subjektivismus ihrer Kunst, der mit ihnen einen ersten triumphalen

Sieg in der italienischen Malerei über den Objektivismus des Mittelalters errang. Hatte die gewaltige Macht der Kirche im Mittelalter der mit jedem Künstler subjektiv wandelbaren Welt des Scheins eine von ihr bedingte Welt des Seins vorgeschoben und damit die Naturerkenntnisse des Individuums bis zu einem gewissen Grade beschränkt, so fanden die bildenden Künstler in einem neu erwachten menschlichen Selbstbewußtsein jetzt den Mut, ihre Augenerfahrungen über die dogmatisch festgesetzte Rangordnung von Himmel und Erde zu erheben. Sie vermenschlichten das Göttliche, entdeckten die Erde, entdeckten das Licht und die Bewegung, entdeckten die optischen und perspektivischen Gesetze. Jeder Künstler fand sie auf seine Weise,und das Problematische vieler Kunstwerke wird dadurch erklärlich. Die Darstellung erhabener Ideen, die Illustration eines gegebenen heiligen Stoffes wurde mit subjektiven Einzelerkenntnissen mimischer, zoologischer, optischer Art gleichsam durchsetzt, ohne ganz mit dem Thema zu verschmelzen. Die Entdeckerfreude der Künstler war so groß, daß ihnen, wie auch ihren Kritikern, diese Erfindungen einer Geste, einer Stellung, einer Belichtung, einer Modellierung von übertrieben großer Bedeutung erschien. Eine neue Beziehung zwischen Bild und Beschauer tat sich durch diese Freude am Gefundenen auf: das Kokettieren mit dem Beschauer, das ihn in das Bild hineinzieht, kam auf.

Diese ganze Entwicklung hat schon in der Frührenaissance eingesetzt, hat aber im Barock einen Höhepunkt erreicht, auf dem sich die Wege teilten. Deutlich scheiden sich von nun an die Künstler, welche sich ganz ihren täglichen Augenerfahrungen hingeben und es sich daran genügen lassen, von jenen, welche ihre frisch eroberte Welt zu einer neuen Objektivität zu erheben trachten. Diese entdeckten in Licht und Farbe eine neue Göttlichkeit. Die Linien- und Formensprache der Natur redete zu ihnen in heilig glühender Weise, die wiederzugeben ihnen ebenso glückvoll schien als die Legenden der Kirchengeschichte. Was sie schauten und gestalteten, gewann wieder symbolisch erhöhte

Kraft — nicht durch den stofflichen Inhalt, sondern durch das Gefühl.

Die Einheit eines in diesem Sinn geschaffenen Bildorganismus liegt nicht mehr in einer Idee, sondern in seiner Stimmung, im Weltempfinden, das sich — jedesmal individuell — in ihm spiegelt. Dieses neue Kunstwollen hat die hauptsächlichsten Merkmale des Zeitstils bestimmt. Aus der Freude an der Eroberung der Erde ergab sich der Überfluß an Motiven, die Mannigfaltigkeit im einzelnen und der Erfindungsreichtum der Phantasie; aus dem Entzücken an subjektiv erfaßten Naturbildern im Wandel atmosphärischer Wirkungen die Vorliebe für das Malerische, für das fließende Spiel von Licht und Schatten am Bewegten, Ungeordneten, halb Verdeckten im Gegensatz zum statuarisch objektiv Gegebenen. Das neue Kunstwollen strebte durch Steigerung aller Möglichkeiten im Bilde, des Maßes und des Ausdrucks, nach einer neuen Göttlichkeit.

Endlich können wir unter allen Künstlern dieser Epoche ein ziemlich übereinstimmendes Körperideal feststellen, das im wesentlichen aus der alexandrinisch-römischen Plastik*/ abgeleitet, an Michelangelos übermenschlichen Typen, Raffaels weicher Fülle und Correggios sinnlicher Empfindsamkeit kontrolliert worden ist.

Wie eng die kausalen Zusammenhänge zwischen den einzelnen Erscheinungen der Kultur des XVII. Jahrhunderts waren, lehrt ein Vergleich zwischen dem geistigen Zustand ihrer Kultur und ihren verschiedenen Künsten. Wir sahen Differenziertheit in allen Bestrebungen. Wir erkannten die Sinnlichkeit der Generation eines Marino. Wir wurden von den Bildern in die Atmosphäre zitternder, wollüstiger, hinsterbender Sinnlichkeit hineingezogen. Wir beobachteten den Stolz der Menschen auf ihr angesammeltes Wissen und sahen in den Bildern eine Häufung von Beobachtungen und Entdeckungen. Wir nahmen an dem Aufblühen der Bühnenkunst mit ihrer Sinnfälligkeit teil und sahen Theaterdekorationen, Theatergesten und Theaterkoketterien auf

*/ Vgl. VIII. Exkurs: Das Problem der Antike im XVII. Jahrhundert.

den Bildern wiederkehren. Wir schauten in die Unordnung der Zeit, die Religion in Politik, Recht in Vorrecht, Regieren in Ausnützen, Sinnlichkeit in Ekstase verkehrte, und wir fanden als Parallele in der Malerei die Verwischung der plastischen Form zugunsten eines malerischen Durcheinander im Bilde[90]/.

Poussin hat sich nach seiner Ankunft in Rom keinem der berühmten römischen Künstler genähert und auch seine in Rom lebenden Landsleute*/ nicht aufgesucht. Er war zu ernst, zu einsamkeitsbedürftig um nicht zu wünschen in seinen neuen Eindrücken allein zu bleiben. Er wollte auch Frankreich nicht in Rom wiederfinden, sondern gerade seine Seele erweitern, reinigen und ihr zuletzt „den höchsten, anschauenden Begriff von Natur und Kunst geben". Auch mußte er ans Arbeiten denken; denn es galt für ihn Mittel und Wege zu finden, um sich durchzuschlagen. Er suchte Marino auf, der ihm für Rom Förderung in Aussicht gestellt hatte. Die Freundschaft des ruhmreichen Dichters sollte sich noch einmal bewähren, obwohl Marino schon vom Tode gezeichnet war. Er zeigte seinem jungen Freunde seine Bildergalerie, in der Werke von Annibale Carracci, Ludovico Carracci, Guido Reni, Angelo Bronzino, Antonio Tempesta, Giovanni Lanfranco und Giacomo Palma hingen, und stellte bald darauf Poussin dem römischen Mäzen Marchese Marcello Sacchetti[91]/ vor, der seinerseits Marino mit Cortona bekannt machte. Da Marino mit Cortona gleich in so nahe Beziehungen trat, daß er ein Bild bei ihm bestellte und auch Sacchetti um diese Zeit Cortona bedeutend beschäftigte, so ist sicher anzunehmen, daß auch Poussin in einem der beiden Häuser Cortonas Bekanntschaft gemacht hat, um so mehr da die Stilkritik uns lehrt, daß Poussin Cortona geschätzt haben muß. Vermutlich hat Marino Poussin auch die Gunst des jungen

*/ Vgl. IX. Exkurs: Die Fremdenkolonie in Rom um 1624.

Francesco Barberini verschafft, der am 22. Oktober 1623 Kardinal geworden war und sich den Cavaliere Cassiano del Pozzo zum Sekretär genommen hatte. Es heißt, der Dichter habe seinen jungen Günstling dem Kardinal mit den Worten vorgestellt: „Vedrete un giovane che a una furia di diavolo." Félibien berichtet, daß Sacchetti dem jungen Poussin die Bekanntschaft mit Francesco Barberini vermittelt habe. Jedenfalls ist die Tatsache richtig, daß Poussin in der ersten Zeit seines römischen Aufenthaltes dem Kardinal Barberini vorgestellt wurde und wahrscheinlich durch Marino; denn Sacchetti scheint sich für unseren Maler nicht besonders interessiert zu haben, da er ihm keinen Auftrag gab und ihn auch nicht in seiner Not unterstützt zu haben scheint. Vermutlich hat Poussin in diesen Kreisen schon damals Barberinis Schützling, den jungen Mazarin, den späteren französischen Staatsmann, kennen gelernt. Aber auch diese Verbindung scheint ihm nichts genützt zu haben. Marinos Krankheit verschlimmerte sich. Da er vor seinem Tode seine Heimatstadt noch einmal wiedersehen wollte, kehrte er noch im Laufe des Jahres 1624 nach Neapel zurück, wo er in seiner Villa auf dem Posilippo am 24. März 1625 starb. Barberini wurde von seinem Onkel, Urban VIII., nach Frankreich und Spanien gesandt. Er schiffte sich in Begleitung del Pozzos am 21. März 1625 in Civita vecchia nach Toulon ein, hielt am 21. Mai des gleichen Jahres seinen feierlichen Einzug in Paris, verweilte vier Monate dort, begab sich dann nach Spanien und kehrte erst Mitte des Jahres 1626 nach Rom zurück. Mag Poussin in den ersten neun Monaten noch von Marino und Barberini aufmunternde Förderung genossen haben, so scheint er in den folgenden achtzehn Monaten alle Bitternisse der Künstlerlaufbahn in der fremden Stadt gekostet zu haben. Nach Sandrart schloß er sich in diesen schweren Monaten enger an seinen Landsmann le Valentin an, der sich ganz in Caravaggios Kunstweise verloren hatte.

Die Schlachtenbilder[92]/, die uns die Zeitschriftsteller als Poussins römische Frühwerke nennen, sollen nach Sandrart in der Art

Nicolas Poussin / Handzeichnung in der École des Beaux-Arts in Chantilly.

des Valentin und damit indirekt auch in der des Caravaggio gehalten gewesen sein. Jedes dieser Bilder schlug Poussin mit Mühe und Not für sieben Taler los.

In der Eremitage zu Petersburg befinden sich zwei Gemälde, die den *Sieg der Israeliten* unter Josuas Führerschaft *über die Amalekiter und Amoriter* (Abb. Bd. II, Nr. 4 und Nr. 5) darstellen. Das biblische Motiv tritt so völlig hinter der Wiedergabe des Schlachtgetümmels zurück, daß Félibien, aus der Erinnerung schreibend, diese Bilder leicht als Schlachtenbilder erwähnt haben kann. Für die Vermutung, daß es sich bei ihnen um die von Félibien als erste römische Bilder bezeichneten handelt, spricht ihr Stil, der jugendlich unreif wirkt. Außerdem stimmt Belloris Maßangabe dieser Darstellungen mit der Höhe der petersburger Bilder überein[93]/. Daß Poussin trotz seiner dreißig Jahre sich selber noch suchte und ohne innere Einheit dieser und jener Kunstrichtung

folgte, ergibt sich aus dem Nebeneinanderstellen aller Gemälde der folgenden Zeit.

Daher kann es nicht befremden, wenn das Raumgefühl in diesen Gemälden noch unklar ist, wenn das Verhältnis zwischen den Gestalten des Vordergrunds und denen der hinteren Gründe falsch ist, wenn die Farben der Harmonie entbehren. Das Auffälligste an den Arbeiten ist ihre Abhängigkeit von antiken Reliefs, vor allem von denen der Trajanssäule, deren Stil zugleich sichtlich ins Übermenschliche, Wilde gesteigert worden ist.

Das gerade spricht für Poussins Autorschaft. Es ist nur allzu begreiflich, daß der, dessen ganze Anlage zum plastischen Sehen drängte, vor den von römischer Atmosphäre umspülten Antiken in ekstatische Begeisterung geriet. Er war gleichsam von ihnen besessen. Das mußte er nachschaffen. Von der anderen Seite aber stürmten die Eindrücke des modernen Rom auf ihn ein. Ausdruck! Bewegung! Reichtum! klang es ihm als Forderung von den Bildern der Römer, von den Bekannten, von den Schriftstellern entgegen. Antike und Moderne zu verschmelzen war sein Traum, der aus den Bildern des Hingerissenen und Stürmischen zu uns spricht.

Man meint die fieberschnelle Hand zu sehen, welche die Vision des Amalekiterkampfes in einer Skizze festhielt, welche heute die Albertina bewahrt (Abb. Tafel 3); man meint die Schaffensglut zu spüren, die ihn gehetzt haben muß, als er sich auf den Weg machte, der sich wie eine Offenbarung vor ihm auftat und an dessen Ende unklar und verhüllt sein innerstes Ideal der Kunst winkte. Kein Wunder, daß das Wollen über das Können hinwegstürmte und er in Fehler und Übertreibungen verfiel, vor denen er selbst bald genug zurückgeschaudert sein muß. Nur Einzelheiten: wie die edle Schlankheit der Pferdeköpfe, die durchgebildeten Hände und ihre Gesten, der Typus des abgeschlagenen Hauptes in der linken Bildecke, die Wahl einzelner Farben verbinden diese Gemälde mit den folgenden.

Man begreift, daß man Poussin — wie Félibien berichtet — wegen seiner Ausdruckskraft in Künstlerkreisen lobte, daß

N. Poussin / Sieg Josuas über die Amoriter. Handzeichnung. Albertina.

seine Arbeiten aber dennoch zu wenig im Zeitgeschmack gehalten waren, um zu gefallen; verurteilte man doch nichts so sehr als die „Maniera dura“[94], und ihr hat man die Schlachtenbilder sicher zugerechnet.

Vielleicht hat die Kritik von Freunden ihn bald aus utopistischen Träumen geweckt und ihn dazu ermahnt, sich bescheiden Schritt für Schritt das zu erobern, was er mit der Kraft der Jugend zu erstürmen dachte.

Sandrart und Félibien heben hervor, daß Poussin zurückgezogen und sparsam, ganz dem Studium lebte. Félibien und Bellori berichten, daß er mit dem vlämischen Bildhauer François Du Quesnoy[95] in einem Hause wohnte, mit ihm zusammen die Antiken studierte, sie mehrfach modellierte und figurale Reliefs ausführte. Beide Chronisten erzählen übereinstimmend, daß Poussin gemeinschaftlich mit Du Quesnoy die Maße zahlreicher antiker Statuen aufnahm, wie den Laokoon, die Niobiden, die Venus von Medicis, die Diana der Epheser, Seneka, die Ringer, Herkules und Apollo, von denen allein seine Aufnahme des Antinous auf uns gekommen ist. Jean Dughet behauptete später, die Messungen, die Poussin seinem Freunde Lemaire schenkte und die in die Bibliothek des Kardinals Camillo Massimi gelangten, stammten nicht von ihm, sondern von dem französischen Maler Charles Errard. Poussin habe auch nicht mit Du Quesnoy zusammen antike Statuen gemessen, sondern mit Allesandro Algardi. Alle drei wohnten im gleichen Hause. Die Einzelheiten dieser Frage sind zu unwichtig, um weiter diskutiert zu werden. Es genügt uns zu wissen, daß Poussin mit großem Eifer das Proportionsstudium an antiker Plastik betrieb. Seine Gründlichkeit leitete ihn zu weiterem Eindringen in die Geometrie, Perspektive und Optik unter der Leitung des Theatinerpaters Matheo Zaccolino[96], den er zusammen mit Domenichino und Algardi sehr verehren lernte. Seine anatomischen Kenntnisse erweiterte er durch die Schriften des niederländischen Arztes Andreas Vesalius[97]; medizinische Sektionen, denen er unter Leitung des in Rom lebenden französischen Chirurgen Nicolas

Larche[98]/ beiwohnte, gaben ihnen Anschaulichkeit. Endlich erfahren wir, daß er technisch und theoretisch durch die Schriften von Albrecht Dürer[99]/, die er bewundern lernte, durch Leone Battista Albertis[100]/ Trattato d'architettura und Trattato della Pittura und durch Alhazens[101]/ und Vitellos[102]/ Lehrbücher der Optik und der Perspektive, die die ernsten Künstler jener Zeit allgemein in den Bibliotheken konsultierten, sich weiterzubilden versuchte. Aus diesen Überlieferungen Félibiens geht hervor, daß Poussin offenbar die Unzulänglichkeit seiner Pariser Ausbildung empfand, deutlich seine Lücken erkannte und daher im Gegensatz zu vielen seiner Landsleute in Rom sich von den berühmten Meistern mit tonangebenden Schulen fernhielt, um allein die Wahl seiner weiteren Ausbildung zu treffen. Durch Francesco Barberini hätte er sicher leicht Zugang zu Bernini finden können. Aber er fühlte, daß der Einfluß dieses grandiosen Pathetikers in seiner Kunst etwas störend Fremdes hätte bleiben müssen. In Du Quesnoys und Algardis stiller Freundschaft fand er ein ruhigeres Glück. Zacconis bedeutsame Unterweisungen, die Lektüre Albertis und Leonardos, sein innigeres Vertrautwerden mit italienischen und altrömischen Dichtern führten ihn immer tiefer in die Anschauungsweise des Volkes, in dessen Mitte er den bedeutendsten Teil seines Lebens verbracht hat. Bellori (p. 10), Passeri (p. 351) und Félibien (II, p. 317) erzählen ferner, daß Poussin mehrfach die Putten des Tizianschen Venusfestes, das sich seit 1595 in der Villa Ludovisi befand (jetzt im Prado), kopierte, modellierte, und in Basreliefs nachbildete. Wenn Jean Dughet auch später Veranlassung nahm, diese Erzählung dahin zu berichtigen, daß sein Schwager diese Studien nicht nach Tizian, sondern direkt nach der Natur gemacht habe, so dürfen wir den übereinstimmenden Bericht der beiden Chronisten doch nicht ohne weiteres von der Hand weisen. Die wesentlichere Tatsache, daß Tizian lange und eindringlich auf Poussin gewirkt hat, wird durch diesen Einwand nicht angefochten. Freilich fällt in die Zeit, von der wir jetzt sprechen, nicht der große Tizianische Einfluß. Jedoch dürfen wir mit Sicherheit annehmen,

daß schon in dieser Periode Tizian zu den von Poussin bewunderten Meistern gehört hat, wenn Poussin auch in seinen ersten römischen Jahren von den verschiedenartigsten Eindrücken hier und dorthin gelenkt wurde, bald hier, bald dort einzelne Motive auflas und skizzierend, messend oder modellierend festhielt. In den Bildern dieser Periode sehen wir das Suchende, Tastende reflektieren, die Unsicherheit sich widerspiegeln, in die Rom den Neuankömmling verstrickte.

Unter dem Eindruck Raffaels ist der *Triumphzug Davids* (Abb. Bd. II, Nr. 6), in Dulwich geschaffen worden. Vergeblich fahnden wir nach Zwischengliedern, die von den bewegten *Schlachtenbildern* zu dieser gemäßigten Darstellung überleiten. Poussin gibt in dieser Frühperiode noch mehrfach Gelegenheit, sich über jähen Wechsel in Auffassung und Vortrag zu verwundern; ruhigere, schärfer begrenzte Entwicklungslinien werden sich erst in späteren Epochen des gereiften Meisters ziehen lassen. Nicht nur der sprunghafte Charakter seines Suchens, Wollens und Wachsens ist für seine späte Jugend bezeichnend, sondern auch der Mangel an eindringlicher Naturbeobachtung. Der Raum auf dem Bilde in Dulwich ist nach dem konventionellen Schema gestaltet. Die Anordnung der Säulen im Hintergrund mit leblosen Statisten dazwischen ist Domenichinos Marter des heiligen Andreas entlehnt. Das Licht teilt schablonenhaft die Extremitäten in zwei Hälften. Die Struktur der Körper liegt flau unter einer matten Epidermis. In den Typen klingen französische Erinnerungen nach. Das Zeitkostüm in historischen Themen — ein dem Cinquecento noch behagender Anachronismus — hat Poussin in keinem späteren Bilde wieder verwandt. Die Komposition ist weder organisch noch rhythmisch; dem Bilde fehlt die Subordination aller Motive unter einen Gesamtwillen, die Zusammenfassung der fremden Einflüsse und der subjektiven Einfälle zu einem geschlossenen Organismus. David verschwindet unter den Assistenzfiguren. Die Gruppen auf der linken Seite sind im Verhältnis zu denen auf der rechten zu schwer. Die Statisten des Hintergrundes drücken zu sehr nach vorn.

Die „Aldobrandinische Hochzeit“ im Vatikan.

Unter dem Ungeordneten und Unausgeglichenen finden sich freilich einige persönliche, echt poussineske Einzelheiten, wie der erstaunte Junge rechts vorn, die Männergruppe dahinter mit ihren beredten Händen, ihren lebhaften Augen, die sich vorbeugende Mutter im rechten Hintergrund.

Von allem, was Poussin in jener Zeit kopiert haben mag, ist uns wenig erhalten. Durch Sandrart ist eine *Nachbildung der Aldobrandinischen Hochzeit*, (Abb. Bd. II, Nr. 7) beglaubigt[102a]. Die stille Lieblichkeit dieser antiken Idylle war wie kein anderes Werk geeignet, den Künstler zur Eindämmung pathetischer Effekte zu erziehen. Er sah hier ein holdes Bild vor sich, dessen zarte Rhythmik, dessen von Zufälligkeiten entkleidete Typisierung ihn rief; denn es war ein Beispiel dessen, was er selbst auszudrücken suchte. Sicherlich hat die Kopie, die der Galerie Doria gehört, für Poussin nur Studienwert besessen. Es kam ihm nicht darauf an, die architektonische Umrahmung des Originals in der Nachbildung zu erhalten, und es liegt die Vermutung nahe, daß dem Werdenden sich noch nicht der Sinn für die Notwendigkeit des Ganzen erschlossen hatte, die sich gerade auch in den Proportionen des Freskos ausdrückt. Er fügte oben einen neutralen Himmelsstreifen in ungesättigtem Blaugrau hinzu; unten verlängerte er den steingrauen Boden um ein weniges, ohne von der Sorge gedrückt zu werden, daß die Architektonik des Werkes zerstört werde. Die Hauptsache

Raffael / Der Parnass im Vatikan.

war ihm, sich die Anmut der objektiven Zuständlichkeit zu eigen zu machen und das Prinzip der farbigen Abwandlung des Themas zu ergründen. Das antike Fresko ist von einem leise nuancierten Grau im Himmel, in der Mauer und im Boden eingehüllt. Das Rot, das schon in diesem Gesamtton mitklingt, befreit sich in den Inkarnaten und wird durch komplementäre Töne wieder ausgeglichen, die ebenfalls aus dem gemischten Gesamtton entwickelt sind. Dieses köstliche Bild hat ihm in Linien und Farben vieles erschlossen, was erst in späteren Jahren bewußter in ihm wurde und sich freier aus ihm entfaltete. Vorläufig suchte er, was er im Kleinen und Feinen hier sah, mit den mächtigeren Eindrücken aus Raffaels Welt zu vermengen und ein ähnliches Bild zu schaffen, das beide Werte in eine neue Einheit verschmolz.

Der *Parnaß* im Prado (Abb. Bd. II, Nr. 8), den die Zeitschriftsteller nicht erwähnen, obwohl Jean Dughet das Bild gestochen

hat, zeigt im Kompositionellen eine starke Abhängigkeit von Raffael und in den duftigen Farben der Hintergrundsfiguren und in den schwarzen, toten Augenlinsen eine äußerliche Nachwirkung der Aldobrandinischen Hohzeit. Wie Raffael in seiner Komposition des gleichen Vorwurfs in den Stanzen, hat Poussin eine erhöhte Tribüne angenommen, auf deren theatermäßig verkleideten Stufen sich im Halbkreis hinauf die Dichter, Geschichtschreiber und Philosophen um die Götter zum lebenden Bild gruppiert haben. Wie in den Stanzen ist der mittlere Vordergrund leer geblieben; war diese Anlage der Komposition bei Raffael durch das darunter liegende Fenster gegeben, so ist sie bei Poussins Nachahmung unbegründet. Die Putten auf seinem Bilde füllen das Loch unten nur notdürftig und auf den höheren Stufen zwischen dem sitzenden Apollo und der ungeschickt liegenden Muse wirkt die Leere um so empfindlicher, als die Linien der beiden Körperumrisse hart gegeneinanderstehen. Die Muse läßt in der Orientierung ihres Körpers und in der Flachheit ihres Leibes an Manets Olympia denken. Die Auffassung des ganzen Themas unterscheidet sich insofern von Raffael, als der ältere die dichterische Verzückung in zwei Akzenten gegeben hat, während Poussins einziges Hauptmotiv die Krönung des vor Apollo knieenden Dichters ist. Raffael sind auch die beiden oberen Eckfiguren der ganzen Gruppe, der gekrönte Dichter rechts und die letzte Muse links, nachgebildet. Sie sind rein äußerlich übernommen; denn die architektonische Funktion, die diese beiden Gestalten bei Raffael erfüllen, hat Poussin nicht verstanden. Endlich ist die Kontrastierung der beiden Vordergrundsgruppen Raffael entnommen. Ein Hauptunterschied beider Bilder beruht darin, daß Raffaels Komposition zentral, mit Apollo als Mittelpunkt angelegt worden ist, Poussin dagegen die Mittelachse freigelassen hat und zu ihren beiden Seiten die Muse und Apollo diagonal gegen einander stellte. Poussin übernahm gedankenlos Raffaels Fehler, die Stufen zu nahe aneinander zu drängen, wodurch die Raumandeutung wesentlich leidet und unklar erscheint.

Deutet dieses Gemälde noch nicht im entferntesten Poussins spätere persönliche Auffassung und Interpretation der Antike an, so brachte ebensowohl die Nachbildung der *Aldobrandinischen Hochzeit* wie diese große, figurenreiche und zuständliche Darstellung ihn dennoch weiter. Gewiß, noch standen seine Gestalten nicht klar und fest auf dem Boden, noch mangelte vielen Kompositionsgliedern die innere Notwendigkeit, die klare und scharf durchdachte Beziehung zueinander, die Logik; aber schon erwachte sein Sinn für die Größe des ruhenden Seins, für das durch die Antike geläuterte Körperideal seines französischen Rassenempfindens, für differenzierte, durch Changieren bereicherte Farbengebung. Eine Synthese dieser ersten Studien nach Raffael und der Antike erblicken wir in dem Madrider *Triumph Davids*, (Abb. Bd. II, N. 9), dessen allgemeiner Charakter wohl an Raffael erinnert, aber nicht mehr als sklavische Nachbildung eines Raffaelischen Werkes gelten kann. Tritt Poussin uns auch hier noch zaghaft gegenüber, so erkennen wir doch schon innerhalb dieser Zurückhaltung einen Grad von Freiheit und Selbständigkeit. Alles unnötige Beiwerk ist ausgeschaltet worden. Die Gruppe ist ruhig und zwanglos in den Vordergrund gestellt, der rechts durch eine architektonische Kulisse nach hinten zu abgeschlossen ist; links ist durch Ausblick auf eine konventionelle Landschaft Tiefenillusion gegeben. Der Brennpunkt des Interesses liegt rechts vorne in dem malerischen Stilleben mit dem leichenfarbenen Riesenhaupt, dessen schmerzlicher Ausdruck erstarrter Agonie an das gleiche Motiv in einem der Schlachtenbilder erinnert. Der matte Stahl der Rüstung, das Wassergrau des Stillebens das Grün des Tuches zeugen schon von abgeklärtem Farbensinn. Die Bewegungen und Blicke der beiden Hauptfiguren weisen diagonal auf diesen farbig interessanten Fleck. Durch die Putten im Vordergrund wird die Komposition im Gleichgewicht erhalten. Der Körper des Genius ist flach wie derjenige der Muse auf dem Parnaß; der Ansatz der Beine ist zu hoch, so daß das Becken zu klein erscheint.

Francesco Barberini war in Paris vom Erzbischof François de Gondi empfangen worden und hat dort sicherlich zusammen mit Castiano del Pozzo, der wenige Monate vor seiner Abreise aus Rom Poussin persönlich kennen und schätzen gelernt hatte, den Tod der Maria und die sechs Aquarelle des jungen Malers gesehen. Als er Ende des Jahres 1626 zurückkehrte, erinnerte er sich daher um so leichter an Poussin. Er verschaffte ihm Zutritt in seine Bibliothek und erteilte ihm mehrere Aufträge; als ersten eine Darstellung vom *Tod des Germanikus*, (Abb. Bd.II, Nr. 10) wie der Held nach der Schilderung des Tacitus in den Annalen (Liber II, 71—72) sterbend seine Krieger empfängt, um ihnen den Racheschwur für seine Vergiftung abzunehmen, während seine Gemahlin Agrippina mit ihren Kindern weinend an seinem Lager sitzt.

Wurde Poussin hier ein Text zur Bearbeitung vorgelegt, so hat er denselben doch nicht illustrativ behandelt, sondern visionär geschaut und gestaltet. Auch der wägende Verstand hat schon bedeutenden Anteil an diesem Bilde, in welchem Gestalten und Gebärden, Licht und Schatten schon identisch mit der rhythmischen Gestaltung der Bildfläche geworden sind, in dem sich die Komposition straff um den geistigen Brennpunkt gruppiert.

Das Musée Condé in Chantilly besitzt zu diesem Gemälde eine Zeichnung (Abb. Tafel 4), die schon jene kompositionelle Konzentration zeigt, aber gleich den *Schlachtenbildern* nur in hell und dunkel modelliert ist; die Extremitäten sind in zwei gleiche Partien von Licht und Schatten aufgeteilt, während auf dem späteren Gemälde weiche Halbschatten verwandt worden sind. Wie kritisch man die Datierungen der Zeitgenossen aufnehmen muß, beweisen die ungenauen Angaben über dieses Bild. Bellori (p. 10) hat es um 1626 angesetzt, Passeri (p. 410) um 1630, Félibien (p. 321) unter den ersten Bildern der römischen Zeit, während wir glauben das Jahr 1627 dafür annehmen zu dürfen, da Barberini ihm dem Auftrag nicht vor Ende des Jahres 1626 gegeben haben kann. War Poussin in den *Schlachtenbildern* in der Dar-

Nicolas Poussin / Handzeichnung zum Tod des Germanikus im Museum in Chantilly.

stellung eines Freiraums noch gänzlich gescheitert, hatte er im Dulwicher *David* das Räumliche noch nicht als Ganzes erfaßt, im Madrider *David* ein traditionelles Schema übernommen, so erscheint hier der Raum klar durchdacht und in logischer Linienführung in die Tiefe geführt. Schon beginnt der Raum ein Eigenleben zu führen. Der Brennpunkt des Interesses — Germanikus — rechts vorn im Bilde, dem alle Personen zudrängen, trägt das leuchtendste Licht, das durch den weißen Schein in der Tiefe der Halle links ausponderiert worden ist. Der Blick zieht von einer Helligkeit zur anderen eine Diagonale. Eine zweite führt vom Haupt des Germanikus in den linken unteren Bildwinkel. Darin ist Poussin der barocken Zeitkonvention gefolgt. Aber mit welcher Mäßigung! Wie hat er vermieden, dieses Schema besonders und bizarr erscheinen zu lassen! Leicht und natürlich wirkt die Anlage; vor allem durch Vorbilder, die ein immanenter Bestandteil seiner Phantasie geworden waren. Für das vorliegende Thema hat er auf Darstellungen des Meleagertodes auf römischen Sarkophagen zurückgegriffen. Ihnen hat er entnommen, wie alles Nebensächliche auszuschalten, die Hauptakzente klar herauszuarbeiten seien, um eine suggestive Gesamtwirkung zu erzielen. Auf der Zeichnung sehen wir noch drei zum Himmel emporgereckte Arme, im Bild nur den einen, der dafür aber hell beleuchtet ist und unter lauter divergierenden Linien eine Hauptachse geworden ist. Die Gelenke sind schärfer betont; jede Sehne ist durchgefühlt.

Félibien berichtet, daß Francesco Barberini als zweites Bild eine *Zerstörung Jerusalems* (Abb. Bd. II, Nr. 11) bei Poussin bestellte. Dieses Gemälde verschenkte der Kardinal; es ging in die Sammlung der Herzogin von Aiguillon[103]/über, von dort in die Sammlung des Zeremonienmeisters Sainctot[104]/. Seit der Zeit ist es verschollen. Kurz nachdem Barberini die erste Fassung fortgegeben hatte, bestellte er bei unserem Künstler eine Replik, die der Kardinal wiederum bald verschenkte, und zwar dem Fürsten Eggenberg[105]/, dem kaiserlichen Gesandten bei Urban VIII. Das zweite Gemälde war figurenreicher und hängt heute

in der Kaiserlichen Gemäldegalerie zu Wien. Félibiens Beschreibung stimmt mit diesem Bilde überein[106].

Es zeichnet sich durch Darstellung atmosphärischer Effekte aus, durch die Freude im Aufnehmen und Verarbeiten von Natureindrücken. Freilich noch mangelte ihm das selbstsichere Vertrauen auf sein Auge. Noch hält sich der Subjektivismus zaghaft im Hintergrunde zurück. Dort auf dem Vorbau des Tempels bewegen sich Menschengruppen in wirrem, sich überschneidendem Durcheinander. Sie sind nicht in linearer Klarheit dargestellt, sondern in Impressionen als Farbenzäpfchen und Lichtflecken malerisch erfaßt und hingeworfen. Hier werden wir vor einem Bilde Poussins zum ersten Male an Delacroix und Géricault erinnert. Jedoch diese impressionistischen Einzelheiten verschwinden in der Gesamtheit des Bildes. Die allgemeine Raumillusion der Zerstörung Jerusalems ist noch nach theoretischen Handbüchern konstruiert. Die Architekturkulissen des Hintergrundes sind künstlich nach den Gesetzen der Perspektive und Optik in das Bild hineingestellt und wirken nur durch ihre geometrische Richtigkeit überzeugungskräftig. Die Weiträumigkeit und die Idee, das Gebäude links bis zum Bildrand hinaufzuführen und in der Mitte des Bildes den tiefsten und hellsten Punkt des Horizontes erscheinen zu lassen, weist schon auf die *Pest* und den *Raub der Sabinerinnen*. Die figurale Komposition des Bildes ist scharfsinniger erdacht als im *Germanikus* und zeigt eine mehr intellektuelle Anwendung der gebrochenen Linie gegenüber dem rein gefühlsmäßigen Verfahren der römischen Maler. Die Mittelachse ist leer. Von der Vordergrundsgruppe im linken Bildwinkel springt der Blick auf einer Diagonale zu Titus über, der von dem Bewegungszug aus dem rechten unteren Bildwinkel diagonal in den Mittelgrund getragen wird; die Fortsetzung dieser Richtungslinie läuft weiter auf den Tempel im linken Hintergrund. Auf diese Weise sind die drei Motive: der Sieger, die Besiegten und der Siegespreis formal und geistig miteinander verbunden. Die beiden Hauptgruppen sind in eine geometrische Form geordnet; rechts ein auf der

Spitze stehendes Rechteck, links ein aufrechtstehendes Dreieck; sie gewinnen dadurch an Ruhe trotz aller Lebhaftigkeit. In den einzelnen Gestalten ist das Anatomische und Funktionelle stärker betont als in denen des *Germanikus*. Zwischen den männlichen Typen links und den männlichen Gestalten auf dem Dulwicher *David* finden sich viele Analogien; auf beiden Bildern finden sich vorgebaute Stirnen, tiefliegende Augen, halboffene Lippen, markante, wohlgeformte Ohren, ausdrucksvoll emporgehobene Hände. Während die Pferde auf Bildern[107]/der Gimignano, Carracci, Domenichino plumper oder stilisierter sind, ist der Schimmel des Titus feurig, edel und weist in seinem auffallend langen Kopf schon auf seine *Jagd des Meleager*, die deutlicher noch als diese auf antike Vorbilder schließen lassen.

Chronisten berichten, daß Poussin sich von den Eifersüchteleien der römischen Künstler fernhielt und seine eigenen Wege ging. Der allgemeinen Bewunderung Renis und seines Kreises setzte er, ohne das Wertvolle jener Künstler zu übersehen, eine leidenschaftliche Verehrung Domenichinos entgegen. Während die jungen Römer sich zahlreich drängten, um durch das Kopieren des Ganges zum Richtplatz in der Andreaskapelle von S. Gregorio Magno in Renis Kunstweise tiefer einzudringen, erklärte er Domenichinos Gegenstück: Die Geißelung des heiligen Andreas für bedeutender und schickte sich an, sie zu kopieren[108]/. Dem Meister wurde diese energische Verteidigung seiner Kunst zugetragen. Er begab sich in die Kirche, redete Poussin an, ohne sich sofort zu erkennen zu geben und forderte ihn im Laufe des Gespräches auf, ihn in seinem Atelier zu besuchen. Domenichino hatte, wie wir gesehen haben, dem renischen Anhang gegenüber noch schwer um seine Anerkennung zu kämpfen und unter mancherlei Intriguen zu leiden. Die Kommunion des heiligen Hieronymus, die er für San Girolamo della Cavita gemalt hatte, war aus dieser Kirche entfernt worden, weil man ihm vorwarf, er habe dazu eine Zeichnung der Carracci benutzt. Die Geistlichkeit dieser Kirche soll Poussin dieses Bild mit der Bitte zugesandt haben, die Leinwand für ein neues Bild,

das sie ihm in Auftrag gab, zu verwenden. Der erste Blick, den Poussin auf das Gemälde warf, überzeugte ihn von der Kraft und Güte dieses Werkes. Empört über die Urteilsschwäche der Geistlichkeit und über die Ungerechtigkeit, die Domenichino zugefügt war, trug er das Bild in die Kirche zurück und hängte es eigenhändig an seinen alten Platz. Den Geistlichen bedeutete er, daß es einem Maler wohl erlaubt sei, die Zeichnung eines anderen Künstlers zu benutzen, wenn er sie frei verwerte und ein so selbständiges und tüchtiges Werk daraus mache, wie Domenichino es getan habe. Er verglich das Gemälde seines verehrten Meisters mit Raffaels Verklärung Christi und Daniels da Volterra[109]/ Kreuzabnahme und nannte diese drei Werke die vorzüglichsten der römischen Schule. Seine temperamentvolle Verteidigung Domenichinos bekehrte viele junge Römer und verschaffte dem bis dahin noch so heftig Bekämpften neuen Anhang. Es erübrigt sich, zu sagen, daß nach diesen Ereignissen Domenicho und Poussin sich in Freundschaft verbanden und dieser ein häufiger Gast Domenichinos[110]/ wurde. Wann genau diese Freundschaft einsetzte, vermochten wir nicht festzustellen. Aus dem stilkritischen Eindringen in Poussins Werke schließen wir, daß das Band zwischen beiden Männern sich zu Anfang des Jahres 1627 knüpfte, d. h. in der Zeit, von der an barocke Elemente in Poussins Kunst auftreten. Die diagonale Komposition, die Verlegung des Brennpunktes des Interesses auf die Seite, die Ungleichheit der Hintergrundskulissen, die gefüllten Raumbilder vom *Germanicus* an gehen vielleicht auf Domenichinos freundschaftlichen Einfluß zurück; ebenso mag der Ältere dem Jüngeren zur größeren Einheitlichkeit seiner Bilder, zur klaren Raumvertiefung, zu schärfer akzentuierten Gesten verholfen haben. Daß Poussin zur gleichen Zeit mit einem jungen, wahlverwandten Maler, Andrea Sacchi[111]/, befreundet wurde und nach Domenichinos Weggang dessen Schule besuchte, scheint uns ein Zeichen dafür zu sein, daß Poussin trotz seiner Einfühlung in den Geist des Barock die ursprüngliche Richtungslinie seiner Natur nicht verlor. Übersinnliche Gefühlsschwärmereien waren ihm fremd; auch indem er barocke Stil-

elemente sich aneignete, blieb er der klare, vernünftig-erwägende Kopf, der aus der gefühlsmäßigen Pathetik der Barockkünstler nur die künstlerischen Prinzipien der Bildgestaltung herauslöste und sie in diejenigen seiner Kompositionen übertrug, deren innere Voraussetzung es erlaubte. In dem Bestreben nach Maß und Vergeistigung der Kunst wird er sich mit Sacchi gefunden haben. In diese Zeit reiht sich auch ein Bild ein, das weder von den alten Quellen noch von Smith genannt wird: *Moses, das Wasser aus dem Felsen schlagend* (Abb. Bd. II, Nr. 12) in Nuneham Park[112]/. Es ist ein für Poussin ungewöhnlich großes Bild. Der Raum ist im barocken Sinne gefüllt und noch nicht ganz klar; die Landschaft ist ganz kulissenartig behandelt. Moses Wundertat vollzieht sich im äußersten Vordergrund des linken Bildwinkels, um die sich die Figuren elipsenförmig zum rechten oberen Bildwinkel orientieren. Das Licht fällt von rechts, ist aber im großen und ganzen abgeblendet und akzentuiert nur wie aus einem Scheinwerfer die beiden Vasen, den ganz im Vordergrund knienden halbnackten Jüngling, das Weiß im Gewand der Frau rechts im Hintergrund und den Knaben rechts vorn.

Die einzelnen Körper pressen sich aufeinander. Das Fortschauen einiger Figuren vom Brennpunkt des Interesses entspricht mehr dem Zeitgeschmack als Poussins Kunst. Aber die allgemeine Stimmung, das Maß, die Würde deuten schon stark auf Poussin hin. Die Körperproportionen sind die seinen. Die Betonung der Hände als psychologisches Ausdrucksmittel, die schlanken Füße und Finger, die halb verhüllten Ohren, die ein wenig geöffneten Lippen, die Nasen zerstreuen die Zweifel an der Echtheit dieses Bildes, die der erste Eindruck vielleicht aufkommen ließ. Der Knabe rechts läßt das gleiche Modell erkennen, das Poussin kurze Zeit darauf für die *Pest* diente. Auf beiden Bildern finden wir die gleiche weisende Hand, die gleiche Hemddraperie. Die sich vorbeugende Frau auf der *Pest* neben dem Mann, der sich die Nase zuhält, gleicht der Frau, die hier rechts hinten sich vorbeugt und ihren linken Arm ausstreckt. Der halbnackte Jüngling im Vordergrund hier ist jenem auf der *Pest* verwandt, der links aus dem

Bilde herausschreitet. Weitere Analogien finden sich in den flatternden Haaren, den Kopftüchern und dem Krugträger ganz hinten rechts, der in dem Jüngling vor der Säule auf dem *Martyrium des Hlg. Erasmus* wiederkehrt. Die Präparierung des Grundes, die dünne Malweise, die Arbeitsart, die von den Dunkelheiten ausgeht und ins Licht hinaufarbeitet, sind weitere Beweise für Poussins Autorschaft. Tiefes Kupferrot dient den Farben als Basis; oben umrahmt sie graublauer Himmel mit gelbweißen Streifen; unten steinbrauner Boden.

Lord Harcourt erstand das Gemälde 1755 in Paris; seit dieser Zeit hängt es im Stammschloß der Harcourts.

Es läßt sich denken, daß Poussin sich bemühte, in einem Bilde wie diesem dem Zeitgeschmack näher zu kommen, als ihm ein Auftrag für Roms herrlichste Kirche in Aussicht stand und auch verständlich, daß er seinen Biographen gegenüber diese Arbeit verheimlichte, deren Thema er später so viel reicher und vertiefter gestaltet hat. Der gleichen Zeit dürfte die *heilige Cäcilie* (Abb. Bd. II, Nr. 13) im Prado angehören, auf welchem Bilde ebenfalls der Raum gedrückt erscheint und das Barocke in der diagonalen Gegenüberstellung der zwei Puttenpaare, in der kontrapostischen Drehung des vorderen Puttos auffällt. Dieses Bild erfüllt die römische Forderung nach „Grazia" vollauf. Die Proportionen der Putten, die Brauen, Nase, Haare der Cäcilie haben wir bereits auf früheren Bildern Poussins gefunden. Die Landschaft ist auch hier noch ganz konventionell behandelt.

Die Gunst des Kardinals Barberinis, unterstützt von del Pozzos Fürsprache, verschaffte ihm den bedeutenden Auftrag für die Peterskirche: *das Martyrium des Hlg. Erasmus*. Rückte er damit schon äußerlich in Berninis Tätigkeitskreis, so lehrt uns der Geist dieses Bildes, daß Poussin in dieser Zeit den römischen Barockkünstlern am nächsten gekommen ist. War das sein eigener Drang, oder wurde er von seinen beiden italienischen Gönnern in diese Richtung geschoben? Sicherlich haben die Kreise, in denen er lebte, Einfluß auf seine kurzen, aber eindringlichen Anpassungen an das Barock gehabt. Schon in den beiden letzten Bildern hatte

seine Phantasie sich am barocken Bildideal kontrolliert. Hier aber tritt diese Kontrolle in wesentlich verschärftem Maße zutage. Wir konstatieren die Steigerung des Formats ins Mächtige; die Steigerung der grausamen Marter ins Gräßliche, Abscheu erregende; die gedrängte Figurenhäufung im Raume, den lauten Gegensatz zwischen dem christlichen Märtyrer und dem antiken Gott, dem spätrömischen Typus der Statue. Poussin scheint dieses Bild zuerst im kleineren Format gemalt zu haben. Das Exemplar des *Martyriums des heiligen Erasmus* in der Sammlung von Fairfax Murray[113]/(Abb. Bd. II, Nr. 14) in Florenz macht in seinem skizzenhaften Charakter und in den geringen Abweichungen nicht den Eindruck einer Kopie. Die Leinwand dieses Bildes scheint aus dem XVII. Jahrhundert zu stammen. Die Grundierung und Malweise sprechen für Poussin. Die Abweichungen von dem Original im Vatikan bestehen in folgenden Einzelheiten: Der Himmel ist skizzenhafter behandelt, der Säule fehlt die Cannelierung, der Helm des Kriegers zu Pferde hat einen Federbusch, der Bärtige in der Mitte ist barhaupt, der Drehende hat keine Kopfbinde, der Saum des Tuches im Vordergrund ist nur angedeutet; neben demselben liegt ein blutiges Messer. Im Vergleich der Skizze mit dem fertigen Bilde scheinen uns die Änderungen wohl begründet: die Cannelierung der Säule hebt ihren vertikalen Charakter schärfer hervor, das Fehlen des Federbusches klärt den Hintergrund auf; die belichteten Kopfbedeckungen nüancieren den Gesamtton; das Messer hätte den Eindruck des Gräßlichen durch ein unnötiges Detail unangenehm verstärkt. So glauben wir, daß Poussin diese erste Skizze der Geistlichkeit zur Begutachtung unterbreitet und darauf in dem Gemälde die bezeichneten Korrekturen angebracht hat, die der Geschlossenheit des Bildes und seinem farbigen Reichtum von Vorteil sein mußten. *Das Martyrium des heiligen Erasmus* in der vatikanischen Pinakothek[114]/ (Abb. Bd. II, Nr. 15) bezeichnet den Gipfel des barocken Einflusses auf Poussin, den wir in der Steigerung der Ausdrucksmöglichkeiten erkennen. Sie bleiben allerdings durch die Ruhe innerhalb der Bewegtheit der Komposition hinter Reni und Dome-

nichino zurück. Die diagonale Anlage ist hier bis in die letzte Konsequenz durchgeführt. Der Gemarterte liegt diagonal im linken unteren Bildwinkel. Diese Richtungslinie wird dreimal in den verschiedenen Köpfen und den Engeln betont. Diese Hauptbewegung in der Diagonale wird von zwei Vertikalmotiven eingefaßt: Der Vertikale rechts hinten in den Säulen und der Statue entspricht links vorne eine Vertikale in dem römischen Priester und dem Reiter. Die Fältelung der Gewänder ist dramatisch akzentuiert. Auffallend ist die gewaltige Größe aller Figuren, besonders des Heiligen, der, wollte er sich erheben, das Riesenformat des Bildes sprengen würde. Auch das entspricht der Methode der Steigerung und Anhäufung im Barock. Poussin suchte den Eindruck dieser Übertreibungen dadurch wieder zu beschwichtigen, daß er die ganze Komposition nach hinten zu in die Höhe führte, wie schon auf dem Harcourtschen Bilde. Dort wie hier ist der Raum durch Überschneidung von Figur zu Figur geschaffen und fällt hinter den Figuren ins Leere.

Der gleichen Zeit gehört das Bild[115]/an, auf dem *die Erscheinung der Jungfrau vor dem heiligen Jakob in Saragozza* (Abb. Bd. II, Nr. 16) dargestellt ist. Nach diesem Wunder wurde der Mutter Gottes zu Ehren die Kirche Nuestra Segnora del Pilo erbaut. Wir nehmen auch hier stark barocke Einschläge wahr: Sehr großes Format, gedrängte Fülle im vordersten Plan, die im schroffen Gegensatz zu der Leere der hinteren Pläne steht, übermächtige Gestalten, die diagonal angeordnet sind und ihren Schreck, ihre Ehrfurcht vor der wunderbaren Erscheinung in lebhaft erregten Gesten äußern. Die Jungfrau mit dem Kinde im Arm erscheint links oben in Wolken und weist mit dem linken ausgestreckten Arm auf den rechts in einer offenen Säulenhalle aufrecht stehenden Jakob. Die übrigen Figuren, deren Bewegungszug von rechts nach links orientiert ist, haben sich auf den Boden geworfen und verbergen ihr Gesicht in den Händen. Dem vertikal empor gerichteten Heiligen rechts entspricht links im Vordergrund eine Säule, die hinter den Wolken der Erscheinung verschwindet. Das Ganze verliert durch die mangelhafte

Raumillusion an Wirkung, die auch durch die Farben nicht erreicht worden ist.

Weder der *heilige Erasmus*, noch die *Madonna del Pilo* lassen sich zeitlich genau bestimmen. Nach Félibien müssen sie gegen 1630 gemalt worden sein. Wir glauben sie noch etwas früher, etwa 1628/29, ansetzen zu dürfen, da sie ein Abflauen des Domenichinoschen Einflusses verraten, und wir das mit dessen Übersiedelung nach Neapel, die gegen Ende des Jahres 1629 erfolgte, in Beziehung bringen. Die Verhandlungen über diese Abreise setzten aber schon wesentlich früher ein; sie scheinen wie aus Passeri hervorgeht, Domenichino sehr in Anspruch genommen und ihn vielleicht schon während des ganzen Jahres seinen Freunden mehr und mehr entzogen zu haben. Aber noch ein anderer Umstand spricht für eine Wandlung in Poussins Anschauungen und Idealen. Seit Jahren schon hatte er Tizians Ariadne auf Naxos und dessen Venusfest in der Galerie Doria Pamfili bewundert. Als sich um 1629 in Rom das Gerücht verbreitete, daß diese Bilder dem König von Spanien geschenkt werden sollten, wollte Poussin sich eine Erinnerung an diese so heiß verehrten Werke des Venetianers bewahren und kopierte wenigstens eines: *Die Ariadne*. Die Kopistenarbeit brachte ihn von neuem Tizian nahe. Doch im Kreise Sacchis und Cortonas

Guido Reni / Bethlehemitischer Kindermord in der Pinakothek zu Bologna.

stand der geliebte Meister Domenichino zu hoch in Verehrung, als daß ein anderer Gott ihn plötzlich hätte ganz verdrängen können. Daher bleibt in den folgenden Bildern Poussins der Domenichinosche Einfluß im kompositionellen Aufbau bestehen, während nur die farbige Durchführung des Themas venetianische Anregungen verrät. Das Zusammentreffen dieser beiden Einflußquellen charakterisiert den eigentümlichen Stil des *Bethlehemitischen Kindermordes* in Chantilly (Abb. Bd. II, Nr. 17) nicht erschöpfend. Das Auffälligste an diesem Bild ist seine direkte Beziehung zu einer Darstellung des gleichen Themas von Guido Reni in der Pinakothek zu Bologna. Doch bevor wir diese beiden Werke formal miteinander vergleichen, sei hervorgehoben, daß Renis Bild eine freie Darstellung des biblischen Themas ist, Poussins Gemälde dagegen eine Interpretation der 36. und 40. Strophe des dritten Buches von Marinos „La strage degli Innocenti". Daß unser Meister für die Darstellung eines biblischen Motivs nicht direkt zur Bibel griff, wie er später es tat, sondern zu Marino, beweist, daß dieses Bild in einer Zeit entstanden sein muß, in der seine persönlichen Beziehungen zu dem Dichter noch frisch waren.

Auf beiden Bildern von Reni und Poussin ist die Schreckensszene in mächtigen Römertypen hart im Vordergrund, im Freien vor einem antiken Tempel dargestellt; auf beiden Bildern schreitet eine Mutter mit ihrem Kinde nach rechts aus dem Bilde heraus. Die Ähnlichkeit beider Gemälde, die auf den ersten Blick so allgemein erscheint, ist damit erschöpft. Renis gedrängte Fülle hat Poussin in klare Übersichtlichkeit verwandelt, die fünf Motive des Bolognesers auf zwei reduziert und dennoch den gleichen Eindruck des Grauens erzielt. Ja, die Wirkung bei Poussin ist noch erschütternder, indem er nicht wie Reni die Komposition von der durch einen dünnen Dolch betonten Mittelachse mit dynamischer Gewalt auseinandersprengte, sondern sie unter eine einzige Linie, die Diagonale von rechts oben nach links unten, zusammenfaßte. Reni versuchte den grauenerregenden Vorwurf durch eine sanfte Farbenmelancholie und die Lieblich-

TAFEL 5.

Nicolas Poussin / Handzeichnung zum Bethlehemitischen Kindermord, Museum in Lille.

keit im Ausdruck der klagenden Mütter mit süßer Anmut zu verklären. Poussin dagegen bewies konsequentere Logik dem Entsetzlichen seines Vorwurfs gegenüber. Durch unerbittliche Wahrheit sollte die Darstellung überzeugen. Darum ließ er im Vordergrund den Mörder auf das goldige Blond des leuchtenden Kinderhalses treten und milderte die Brutalität um nichts. Er lieh den Farben symbolische Sprache. Scharlachrot schreit der Mantel des Blutdürstigen aus dem Bilde, in sterbendem Gold jammert die Kniende auf, und der Schmerz der rechts im Hintergrund Hinausschreitenden, deren schöne Attitude der antiken Säule links eine edle Parallele gibt, ist durch tiefes Blaugrün geadelt. Das sind nicht Renische Stilgedanken; im Gegenteil, das Wahrheitsstreben ist Domenichino verwandt. Auch er hat in seinem Martirio di San Pietro da Verma eine Schreckensszene diagonal in den Vordergrund gestellt und sie durch Farbensymbolik versinnlicht. Freilich die Detaillierung der Muskulatur und der Epidermis, die kleinliche Farbengebung übernahm Poussin nicht. Für die Körperauffassung war die Antike ihm Vorbild, während Tizian ihm das Feuer der Farben schürte. Fassen wir unsere Betrachtungen zusammen, so können wir sagen, daß Poussin als Schüler des Domenichino und als Verehrer des Tizian seiner Zeit beweisen wollte, wie einer Schreckensszene innere Wahrheit und Adel zu geben sei. Dieses Bild kann also nicht Guido Reni an die Seite, sondern nur gegenüber gestellt werden. Diese Auffassung scheint auch historisch richtig zu sein; denn Poussin wurde von den Zeitgenossen immer nur als Gegensatz zu Reni aufgefaßt. Félibien deutet sogar an, daß er noch in späteren Jahren *Rebecca und Eliezer* in diesem Sinne als Gegenbeispiel zu einem Gemälde des Guido Reni schuf. Ein Blick auf die köstliche Zeichnung zum Kindermord im Museum zu Lille endlich lehrt auch, daß Poussin von anderen Interessen ausging als Reni, daß er der Bewegung, der Wirkung von Licht und Schatten sein Hauptaugenmerk schenkte (Abb. Tafel 5).

Der gleichen Zeit gehört die schöne *Aussetzung des Moses* in Dresden (Abb. Bd. II, Nr. 18) an.

Luca Giordano / Bethlehemitischer Kindermord in der Galerie Doria zu Rom.

Finden wir den sinnenden Jüngling im *Martyrium des Erasmus* als Schwertschwinger im *Kindermord* wieder, so sehen wir den alten Priester hier behaglich als Flußgott ruhen, und die Herausschreitende, die schon auf dem Bilde in Nuneham Park auftrat, hier mit ausgebreiteten Armen — einem Gestus, der Domenichino entnommen ist — Ausschau halten.

Wie der Mörder und die Mutter auf dem Bilde in Chantilly sich nicht aufrecken könnten, ohne den Bildrahmen zu sprengen, so sind auch in diesem Bilde die Gestalten, besonders der Nilgott, ins Übermenschliche gesteigert. Schon das beweist, daß dieses Werk in den Jahren entstanden ist, in denen Poussin am meisten dem barocken Zeitideal nachstrebte. Auch die unantiken, echt römischen Modelle und ihre volle Muskulatur ferner

die vielen Überschneidungen innerhalb der Komposition bezeugen den großen Einfluß des römischen Kunstkreises. Würde man den Autor des Bildes nicht kennen, so könnte man nur auf einen Zeitgenossen des Bernini raten. Das deutet an, daß Poussin mit dieser barock empfundenen Arbeit über Domenichinos große Kompositionen sogar hinausging. Aber ohne Tizian ist dieses Bild ebenfalls nicht zu denken. Das flakkernde Feuer der Farben, die in Gold gebunden sind, steht dem Bilde in Chantilly nahe. Auch dieses Gemälde ist auf jener grobkörnigen Leinwand gemalt, die alle Künstler Roms damals verwandten, um Tizianische Wirkungen herauszubekommen.

Wie auf dem *Erasmus* ist der Raum gefüllt und durch Überschneidung und das Hintereinanderstellen der Figuren gestaltet. Die Landschaft, die den Gestalten subordiniert wurde, ist prospektmäßig gegeben; der Zug mit der Königin im Hintergrund erscheint durch perspektivische Mängel zu groß, doch als farbige Vision köstlich. Die Figurengruppe wurde kreisförmig um die kleine Gestalt des Moses angeordnet. Die dadurch entstehende, rotierende Bewegung ist durch die Betonung des Diameters, durch die horizontale Linie des Hintergrundes und die isokephale Linie von dem Nilgott zum Vater beruhigt.

Die zuletzt besprochenen sechs Bilder bezeichnen den Höhepunkt der barocken Periode in Poussins Schaffen. Daß er das Meiste, was er aus dem römischen Zeitstil herausgegriffen hatte, plötzlich wieder fallen ließ, erklärt sich aus mancherlei Gründen. Einmal können wir aus der Gesamtsumme seiner Werke schließen, daß das grandiose Pathos, die Vorliebe für Erregung und Bewegtheit ihm doch innerlich fremd geblieben sein mußte. Zweitens gewann um diese Zeit Tizian steigende Macht über ihn, der sein Gemüt entschieden beruhigte und die Einflüsse der Carracci, Domenichino und den Wunsch, mit Reni zu wetteifern, verdunkelte. Als obendrein im Jahre 1630 ihn lange Krankheit ans Bett fesselte, fand er Zeit und Muße zu beharrlicher Selbstbesinnung. Seine Seele erholte sich vom wirren Trubel römischer Eindrücke, in die er sich vom heißen Geiste der Zeit getrieben, zu-

weilen feurig hineingestürzt hatte, und er erwarb sich eine klarere Übersicht aller Dinge. Dachte er an die Ariadne, so fühlte er Musik in seinem Herzen und seinen Geist riefen Bilder, in denen Tizian seine Farben der antiken Formenwelt geschenkt hat.

Klang wohl in dieser Krisis schon eine Kritik über den Kindermord an sein Ohr, ähnlich wie sie anderthalb Jahrhunderte später von Fernow[116]/ in seinen römischen Studien formuliert wurde? „Seine Darstellung gibt einen charakteristischen, vollständigen Ausdruck jener Begebenheit in wenigen Figuren; aber er hat sich seinen Gegenstand nicht *schön* vorgestellt. Sie ist schrecklich und für eine lebhafte Phantasie grauenerregend, wie ein solcher Auftritt in der Natur sein würde. Aber ihrer großen Wahrheit ungeachtet gefällt sie nicht; denn das Widrige ist in ihr überwiegend. Der Affekt ist nicht durch Schönheit humanisiert, wie bei Raffael."

Hat Andrea Sacchi, der gegen 1630 schon in seiner „Vision des heiligen Romuald" der stillen Einfalt und erhabenen Schlichtheit eines aufrichtigen Herzens klaren Ausdruck geliehen hatte, so zu Poussin gesprochen? Oder sah Poussin selbst seine letzten Werke in neuem Licht? Jedenfalls hat keiner aus dem Pozzoschen Künstlerkreise Poussin weiter in die Bahnen heftiger Bewegung, erregter Affekte, mächtiger Figurenauffassung gedrängt. Theoretische Lektüre, das Studium der alten Klassiker bändigte weiter seine stürmische Leidenschaft. Nach den Umwegen, die sein Herz ihn geführt hatte, knüpfte er als Raumbildner wieder an den *Germanikus*, an die *Zerstörung Jerusalems* an.

Für die frühesten und die barocken Gemälde war ihm der Raum etwas objektiv Gegebenes gewesen. Er hatte in diesen Raum sein Phantasiebild hineinkomponiert, ohne sich darüber Rechenschaft zu geben, ob der subjektiven Augenerfahrung diese Komposition im Raume glaubhauft erscheinen konnte. Der Raum war ihm die Leere, die es zu füllen galt. Daraus erklärt sich der Zwiespalt seiner Raumbildung, auf den wir schon hinwiesen. Hinter der Komposition setzte sich die Leere fort.

Schon im *Germanikus* nahmen wir eine durch Anwendung theoretischer Regeln geschaffene Raumkonstruktion wahr. In der *Zerstörung Jerusalems* kam bewußt die Betonung des Horizontes dazu. Das Raumbild wurde klarer, reicher und weiter, wenn es auch hauptsächlich immer noch *konstruiert* wirkte. Erst in *der Pest* können wir von einem sich dehnenden Erwachen des Raum*gefühls* sprechen. Seine Ergriffenheit vor der Natur kündigt sich hier zum ersten Male an. Zwar war sein Kopf immer noch schwer von Theorien, aber er erkannte zum ersten Male die Wahrheit der optischen und perspektivischen Gesetze in der Natur selbst. Gewiß, auch hier wirkt der Raum durch das formende Gefüge der Linienperspektive noch konstruiert; aber er hat sich mit Luft gefüllt und atmosphärische Effekte im Sinne Tizians spielen in ihm. Himmel und Erde, Architektur und Menschen sind schon als ein Ganzes empfunden, wenn auch die ungleiche Bewertung der Pläne, der verschiedene Blickpunkt für das Raumbild und für die figurale Komposition zeigen, daß der Künstler des Zwiespaltes zwischen subjektiver und objektiver Darstellung noch nicht Herr geworden ist. Lange noch sollte er an der Lösung dieses Problems arbeiten und erst Jahrzehnte später die endgültige Tilgung dieses Dualismus erreichen.

Wir nehmen von der *Pest* (Abb. Bd. II, Nr. 19) an wahr, daß Poussin sich im Format seiner Bilder wiederum beschränkte, daß er von neuem kleinere Gestalten wählte, um sie im Raum glaubhaft erscheinen zu lassen, daß er die Gesten seiner Figuren wieder ruhiger, gehaltener und edler abmaß, kurzum, den Stil, den er im *Germanikus* und in der *Zerstörung Jerusalems* eingeschlagen hatte, wieder aufnahm und fortsetzte. Die Freiheit des Raumbildes auf der *Pest* wird erstens durch die Aufteilung der oberen Bildhälfte in Vertikalen erreicht, zweitens dadurch, daß dort, wo uns die Perspektive in die Tiefe zieht, sich ein Obelisk erhebt, der den Blick in die lufterfüllte Höhe führt.

Als Thema hatte Poussin sich Ursache und Wirkung der Pest als Gottesgericht gestellt: Die in den Tempel des Dagon verschleppte Bundeslade, deren Raub Gott durch die Seuche

in der Stadt der Philister rächen will, ist die biblische Ursache dieses Übels. Schwäche, Krankheit und Tod und das daraus sich ergebende Verhalten der Mitmenschen: Furcht, Entsetzen, Mitleid sind ihre Wirkungen.

Diese Wirkungen sind in den drei Vordergrundsgruppen dargestellt. Die mittlere dieser drei Gruppen ist durch die Blickrichtung der von rechts hilfreich herbeieilenden Personen mit der rechten Gruppe verbunden, während die Frau links durch ihr Zurückwenden die Vordergrundsgruppe mit denen des zweiten Planes verbindet. Hier ist die Aufmerksamkeit Aller dem Priester zugewandt, der auf die Bundeslade weist. In dieser Art sind alle Teile des Bildes geistig miteinander verknüpft. Die psychologischen und epischen Funktionen sind identisch mit kompositionellen und formalen Bildfaktoren. Das Dreieckschema, welches der rechten Gruppe zugrunde liegt, greift mit einem Schenkel in das Dreieck der Mittelgruppe hinein und verbindet so formal beide miteinander. Bei allem Reichtum der Verkürzungen und der Liniendivergenzen innerhalb der Gruppen ist dennoch eine große Ruhe erreicht: erstens durch die Unterordnung unter die beschriebenen, geometrischen Formen; zweitens dadurch, daß der Vordergrund rechts und links durch zwei ruhige Vertikalfiguren begrenzt wird, deren linearer Charakter links von den Säulen, rechts von dem Pfeiler aufgenommen wird; drittens durch die Zusammenfassung der ganzen Vordergrundsfiguren unter den sanften Bogen eines Halbkreises.

Die Körper sind klar und reich modelliert. Der warme grünbraune Gesamtton des Bildes — ein Anklang an Tizianische Farbeneinheiten — schließt das Ganze so schön zusammen, daß man den Dualismus des Blickpunktes, ähnlich wie auf Cortonas Dianaopfer im Palazzo Barberini, im ersten Augenblick übersieht. Erst bei genauer Prüfung wird man gewahr, daß die Figurengruppen des Vordergrunds unter einem andern Blickpunkt genommen sind als Mittel- und Hintergrund. Die hintere Gruppe ist subjektiv mit dem Platz zusammengesehen, während die vorderen Gruppen wie auf einer objektiv gegebenen Bühne

davor geschoben worden sind und ihr Blickpunkt wesentlich tiefer liegt. Abgeschwächt wird dieser Dualismus wieder durch die zwischen beiden Bildteilen vermittelnde Frau links, die sich zurückwendet, ferner dadurch, daß die Vordergrundsgruppen nicht reliefmäßig flach, sondern in runder, voller Körperlichkeit gegeben worden sind und die Glieder der einzelnen Personen nicht in derselben Ebene liegen, sondern vor- und zurückgreifen, wodurch der Raum wesentlich vertieft und verdeutlicht wird und scheinbar logisch mit dem Hintergrund zusammengeht.

Bellori schreibt (p. 13), daß Poussin die *Pest* zum großen Teil der von Mark Anton gestochenen Darstellung Raffaels nachbildete. Allerdings finden sich Analogien, die sich aber mehr auf das Inhaltliche, als auf formale Entlehnungen beziehen. So hat Poussin das Motiv des Mannes, der das Kind von seiner toten Mutter fortschiebt und sich dabei die Nase zuhält, dem Stich des Mark Anton entnommen. Aber bei Raffael ist dieser Mann in Profilstellung, während Poussin ihn und die Frau in Verkürzung gibt. Die erhobene Hand als Ausdruck schaudernden Entsetzens bei dem aus dem Bild herausschreitenden Jüngling findet sich ebenfalls schon in Raffaels Werk bei einer Frau; damit sind aber alle Anregungen erschöpft.

Félibien[117]/ nennt dieses Bild, nach dem er wenige Zeilen vorher die Zeitangabe: „vers l'an 1630" am Rande des Textes gemacht hat, so daß wir keine Willkür begehen, wenn wir dafür das Jahr 1630 selbst annehmen, besonders da die gewaltige Pestepidemie[118]/ des Jahres 1630, die drei Viertel von Mailands Einwohnern hinwegraffte, Poussin zu diesem Bild angeregt haben kann. Außerdem mag Poussins eigne Krankheit mit ihren Todesideen nicht ohne Einfluß auf die Wahl des Themas gewesen sein, — eine Krankheit, die es noch einmal erklärlich macht, daß Poussin nicht schon jetzt sich der Stimmungswelt Tizians ergab. Weiter erfahren wir von Félibien[119]/, daß ihm das Gemälde mit sechzig Talern bezahlt wurde, daß es sich eine Zeitlang in dem Besitz eines Bildhauers Matheo[120]/ befand, dann von Richelieu für tausend Taler erworben wurde und aus

dessen Besitz in die Galerie des Königs von Frankreich überging[121].

Die Wiederholung dieses Bildes in der Galerie zu Lissabon, die dem Pariser Exemplar in allen Teilen entspricht, scheint eine alte Kopie nach dem eben besprochenen Original und trotz ihrer Güte nicht von Poussins Hand zu sein. Dagegen ist das Londoner Exemplar sicher eine Replik eigener Hand, und zwar höchstwahrscheinlich nach dem Bilde im Louvre entstanden, da es bei völliger Übereinstimmung im Detail eine sicherere Lösung des Raumproblems und eine reichere Nuancierung in der farbigen Anlage zeigt. Hier erscheint der Raum noch freier und luftiger. Der Platz hinter den Gruppen ist tiefer, der Übergang zur Ferne besser vermittelt; Vordergrund und Mittelgrund sind malerisch mehr zusammengehalten. Der Gesamtton ist gesättigter und wärmer, die farbige Modellierung ist breiter und spontaner. Besonders schön ist der gebeugte Rücken des Mannes in der Mittelgruppe gelungen, der in roten, bräunlichen, grünlichen und gelblichen Tönen plastisch modelliert ist. Ebenso ist die Gebäudegruppe rechts auf dem dritten Plan in ihren steingrauen, beigefarbenen Tönen nuancenreicher als auf dem Louvrebild behandelt worden. Im einzelnen ist auch die Farbengebung auf beiden Bildern gleich.

Die *Beweinung Christi* in der Pinakothek zu München (Abb. Bd. II, Nr. 20) gehört der gleichen Zeit an. Die äußerlichen Momente, daß auch hier ein Sterbensgedanke Gestalt gewann, daß die Todesseufzer der Pestkranken leicht die Gedanken des Künstlers auf das erhabenste Bild des Todes lenken konnten, würden eine schwache Stütze unserer Datierung bilden, wenn nicht vor allem stilkritische Erwägungen das Fundament lieferten, dieses Münchener Bild hier einzufügen.

Magdalenas Typus erinnert an die Frau, die auf der *Pest* rechts ein wenig gebeugt neben demjenigen steht, der sich die Nase zuhält. Das Schmerzmotiv des Heilandes entspricht dem vorn liegenden Toten auf der *Pest:* Beide Körper haben im letzten Atemzug die Schultern krampfhaft hoch gezogen. Die ausge-

streckte Hand der Magdalena findet sich dreimal auf dem Pariser Bilde. Auf beiden Bildern ist der Leichnam in grauem Schatten gegeben; Brauen, Augen und Lippen sind gleich weich, fließend und verschwimmend gemalt, im Gegensatz zu späteren Werken. Wie auf dem *Pestbild* das Hemd des Knaben rechts hell aufleuchtet, so glänzen aus der Beweinung das Lendentuch und Magdalenas Ärmel milchweiß heraus.

Die Hauptgruppe, die als ein gleichschenkliches Dreieck aufgebaut ist, ist vor eine ruhige Hintergrundskulisse gestellt und wird von den parallelen Vertikalen — links Johannes, rechts die Putten — flankiert. Der klagende Ausdruck der Putten und des Johannes erinnert an Motive römischer Zeitgenossen. Auch die charakteristische Art, wie der Blick von dem Leichnam auf das Stilleben links vorn, von dort auf Johannes und von diesem in die Tiefe geleitet wird, entspricht der Zeitatmosphäre.

Als Auftakt zur venetianischen Epoche fügen wir an dieser Stelle die *Kreuzabnahme* in der Eremitage in Petersburg (Abb. Bd. II, Nr. 21) ein, deren Johannes dem Münchener verwandt erscheint, deren Putten und Maria laut klagen wie der Johannes auf dem Münchener Bilde. Das starke Durchwachsen des Bolusgrundes läßt die Konturen weicher, die Lichtführung energischer, das Ganze malerischer erscheinen als es ursprünglich angelegt war.

Wenn die Quellen nicht Lücken aufweisen, so haben Barberini und del Pozzo weder eine der *Pest*darstellungen, noch die *Beweinung* und *Kreuzigung* erworben. Del Pozzos Beziehungen zu Poussin scheinen damals noch mehr die eines freundlichen Beraters und Helfers in der Not, als die eines Auftraggebers und Käufers von Gemälden gewesen zu sein. Vielleicht war auch del Pozzos häufige Abwesenheit von Rom der Grund, daß er nicht als Besteller auftrat; denn Barberini hatte ihn nach seiner Rückkehr aus Frankreich mit der Leitung der Ausgrabungen auf seinem Gute in Palästrina betraut. Poussin hat ihn mehrfach in dieser malerischen Trümmerstätte besucht; denn dort fand seine Antiken-Begeisterung Nahrung; dort wurde ihm die beste

Gelegenheit, für seinen Gönner neu aufgefundene Münzen, Büsten, Statuen, Architekturreste zusammen mit Sacchi und Algardi zu kopieren.

Auf seinen Streifzügen wahrte Poussin sein heimatliches Kostüm, seine vaterländischen Sitten, was niemand ihm verargte, da die Römer schon aus alter Gewohnheit den Fremden höfliche Achtung entgegenzubringen pflegten. Aber die Krise in Richelieus Machtstellung, die politischen Verwicklungen, die der „journée des dupes" im Jahre 1630 unmittelbar vorausgingen und folgten, die herausfordernde Haltung der französischen Gesandtschaft in Rom, die sich aus diesen Ereignissen ergab, erschütterten vorübergehend die angenehmen Beziehungen zwischen Römern und Franzosen. Der Nationalstolz wachte auf. Man war nicht sicher vor Beleidigungen auf offener Straße. Hitzköpfe gerieten in heftige Wortwechsel, die zuweilen in Raufereien ausarteten. Die Päpstlichen mußten Kompagnien requirieren, die die Runde durch die Straßen machten, um bei Händeln einzuschreiten. Aber auch der Soldateska schien das Blut zu Kopf gestiegen zu sein. Als Poussin eines Abends mit zwei Freunden nach Hause ging, traten ihnen, wie Passeri zu erzählen weiß[122], an der Straßenkreuzung der Quattro Fontane einige Soldaten entgegen, die ihren Degen zogen, auf sie eindrangen und sie bedrohten. Die beiden Freunde machten sich spornstreichs aus dem Staube. Poussin stand allein und waffenlos den gezückten Klingen gegenüber. Mit rascher Geistesgegenwart verstand er mit einer Leinwand, die er unter dem Arme trug, die Schläge zu parieren, von seiner Brust abzulenken, so daß sie nur an Zeige- und Mittelfinger der rechten Hand vorbeistreiften. Dann ergriff auch er die Flucht. Aber einer der Soldaten sprang ihm nach. Es glückte Poussin im Lauf einen Stein zu ergreifen, den er so kräftig auf seinen Verfolger schleuderte, daß derselbe von ihm abließ. Poussin konnte fliehen und brachte sich in Sicherheit. Von der Zeit an, schreibt Passeri, kleidete Poussin sich in italienischer Manier.

In dem gleichen Jahre quälte ihn, wie schon erwähnt, von

neuem eine Krankheit, die auch in früheren Jahren im Heimatlande an ihm gezehrt hatte. Es scheint, daß er längere Zeit darnieder lag. Vom Krankenbett aus richtete er an del Pozzo einen Klagebrief, in dem er seine traurige Lage schilderte und seinen vornehmen Freund um Beistand bat[123]/. „Sie werden es meinerseits vielleicht für unbedachtsam und unpassend halten, daß ich, nachdem ich von Ihrem Hause schon so viele Zeichen Ihres Interesses empfangen habe, niemals ohne eine Bitte an Sie schreibe; aber da ich überzeugt bin, daß das, was Sie für mich getan haben, der Güte eines wohlwollenden Herzens entspringt, wage ich jetzt wieder zu schreiben, da ich wegen einer Krankheit nicht zu Ihnen kommen kann und bitte Sie, mir helfen zu wollen. Ich bin fortwährend krank und besitze kein anderes Erwerbsmittel, als die Arbeit meiner Hände." Wir erfahren nicht, daß nach Empfang dieses Briefes der Kardinalsekretär seinen kranken Freund besucht, nicht, daß er ihm Aufträge in Aussicht gestellt hat, sondern nur, daß del Pozzo ihm vierzig römische Taler übersenden ließ. Scheinbar hat del Pozzo, durch Abwesenheit oder dringende Arbeiten verhindert, Poussin nicht persönlich aufsuchen können; vielleicht hat er ihm damals die Bekanntschaft mit Jacques Dughet[124]/, einem Franzosen, der als Koch bei einem römischen Senator bedienstet war, vermittelt. Vielleicht aber hat nur ein glücklicher Zufall diese Beziehungen zu dieser Zeit geknüpft. Jedenfalls bewies dieser brave Landsmann ein gutes Mitleid mit dem Erkrankten und nahm ihn zu sich in sein Haus, wo er unter der sorgsamen Pflege Jacques Dughets und seiner Frau bald genas. Während der Vater dem Rekonvaleszenten stärkende Speisen bereitete, ging seine siebzehnjährige Tochter Anna Maria im Krankenzimmer ein und aus. Zarte Bande knüpften sich. Und als Poussin wieder gesund geworden war, fand er den Ausgang aus diesem gastlichen Hause nicht mehr. Kaum war er wieder genesen, so warb er um Anna Marias[125]/ Hand. Alle im Hause des sympathischen Kochs scheinen diese neue Wendung der Dinge wohlwollend begrüßt zu haben. Die Eltern gaben dem jungen Paar ihren Segen und die

Brüder der Braut, Jean und Gaspard, die erst in dem frühen Alter von achtzehn und sechzehn Jahren Jahren standen, fanden in dem Schwager einen treuen, aufopfernden Freund, einen klugen, wohlmeinenden Lehrer, der sie, vor allem Gaspard bald an seiner Arbeit teilhaben ließ, und diesen im Laufe der Jahre zu einem bedeutenden Künstler erzog. Die Hochzeit[126]/ wurde am 9. August 1630 in Rom gefeiert. Einige Biographen berichten, daß Jacques Dughet seiner Tochter eine Mitgift von 1500 Livres gab. Die zeitgenössischen Chronisten schweigen darüber. Wie dem auch sei, das junge Paar soll in den ersten Jahren der Ehe neben Claude Lorrain auf dem Monte Pincio gewohnt haben. Von 1637—1665 wohnte Poussin mit seiner Frau, wie aus den Registern der römischen Stadtbehörden hervorgeht, in der Via Paolina, der jetzigen Via Babuino, Nr. 79, in dem gleichen Hause, das im vorigen Jahrhundert Richard Wagner beherbergt hat[127]/. Die Ehe war kinderlos, aber glücklich. Hatte Poussin in den ersten Jahren seiner neuen Lebensgestaltung teilweise noch schwer zu kämpfen, so gab ihm die beruhigte Sicherheit seines inneren Lebens doch Kraft, Entbehrungen geduldig zu tragen, und im Frieden seines Herzens entfalteten sich seine schöpferischen Gaben zur reichsten Blüte.

DRITTES KAPITEL

POUSSIN UNTER VENETIANISCHEM EINFLUSS

Über die ersten Ehejahre des Meisters lassen uns die zeitgenössischen Quellen im Stich. Aus Aufzeichnungen wissen wir nur, daß seine lange Ehe Sonntagsstimmung erfüllt hat, welche die Kräfte zu lebensseligem Genießen höher hebt. Der heiter beruhigte Geist des jungen Ehemanns ist eine Ursache, daß hier ein Zyklus von Bildern angereiht werden kann, die Wohlbehagen widerspiegeln: ein Entzücken an lässigem Ruhen, an süßer Labung, an sinnberückender Bewegung, an verführerischem Schwung. Zum ersten Male nehmen wir an einer Reihe von Gemälden einen einheitlich beruhigten Gleichklang wahr, wie er im Leben der Menschen oft durch glückliche Liebe erwirkt wird.

Die zweite Veranlassung, hier die Bilder mit bacchischen Motiven abzuhandeln, bieten uns die Zeitgenossen, die übereinstimmend, wenn auch ohne Präzision der Jahre, antike Idyllen im venetianischen Geschmack in die frührömische Zeit Poussins legen.

Drittens zwingt uns die Logik, die arkadisch heiteren Gemälde an die Kopie der Tizianschen Ariadne anzureihen, die wir im vorigen Kapitel bereits in das Ende des Jahres 1629 setzten. Die erschütternden Eindrücke der Pest in Mailand, eigene Not und Krankheit vermochten ihn damals noch nicht in die lebensfrohe Zone des Venetianers zu führen. Jetzt aber war sein Geist befreit von drückender Sorgenschwere. Es erscheint naheliegend,

daß der verliebte Ehemann Marinos Adone und Ovids Metamorphosen wieder vornahm, die seinem schwärmenden Herzen mannigfache Motive boten.

Auch stilkritische Erwägungen gestatten nicht, die nachfolgenden, bukolischen Bilder in frühere Jahre zu setzen, in denen Poussin in schnellem Wechsel zwischen Raffael, barocken Malern und antiken Eindrücken schwankte. Erst mußte er Herr des Schicksals und stark geworden sein, um verschwenderisch werden zu können, um die Fähigkeit zu gewinnen, eine einzige Grundstimmung mannigfaltig zu variieren. Für die vielförmige Darstellung eines Affektes, des Lebensenthusiasmus, wurden ihm Tizian und Annibale Carracci Vorbilder. Wie die menschliche Gestalt das ganze Werk des Venetianers beherrscht, so dominiert sie in dieser Epoche bei Poussin. Nach Tizianscher Art faßte er die Landschaft summarisch zusammen, ließ letzte Sonnenstrahlen oder irrende Streiflichter über sie hingleiten und im Vordergrund Nymphen und Faune in Marinoschen Posen schlummern, sich dehnen oder tanzend sich wiegen. Dryaden und Faune bezauberten Poussin durch träumende Ruhe, flammende Hingerissenheit und trunkenes Feuer. Der Geist des pompejanischen Erotennestes erneute sich in vielen seiner Gemälde. Der Einfluß Tizians in dieser Epoche ist gewaltig, wurde aber häufig durch Annibale Carracci, in dem sich die späte Antike deutlicher spiegelt, beruhigt. Im farbigen Sehen wetteiferte Poussin mit Tizian, verbreiterte nach dessen Vorbild seine Farbenskala, nutzte im Tizianschen Sinne die Malmittel geschickter aus, modellierte die Fleischtöne mit den übrigen im Bild verwandten Farben, ließ die Farbe des Hintergrundes im Inkarnat mitklingen. Den Gebilden des Venetianers gab Poussin mehr Maß und Adel, Bewußtheit und klarere Formendeutlichkeit; Maß und Adel durch eine beruhigtere Rhythmisierung, wozu Annibale Carracci ihn anleitete, Bewußtheit durch durchdachtere Posen und Gesten seiner Gestalten, klarere Formendeutlichkeit dadurch, daß er im Verwischen der Konturen nicht so weit ging wie Tizian. In den Bildern des

Franzosen herrscht nicht die wilde Orgie, sondern der abgemessene Genuß.

Daß um diese Zeit das Bild Tizians, welches das Motto trägt: „Chi boit et ne reboit ne çais qua boire soit", Poussin besonders entzückt hat, scheint verständlich.

Daher müssen wir bei einem Vergleich zwischen beiden Künstlern von der „Ariadne auf Naxos" ausgehen. Nicht nur der Gesamtcharakter dieses venetianischen Bildes bestimmte damals Poussins Schaffen, sondern unser Meister hat auch einzelne Motive dieses Gemäldes in seinen Bildern variiert. Er übernahm die Lage und Auffassung des ruhenden, weiblichen Aktes, wie seine bacchischen Szenen in Dresden, London, Nuneham-Park zeigen. Die in der Mitte des Vordergrundes hingelagerten zwei Frauen treten auf vielen späteren Landschaften Poussins in französisierter Haltung wieder auf. Eine Kombination aus dem Einschenkenden und dem aus dem Reigen der Tanzenden Entfliehenden auf Tizians Bilde ist der sich nach vorn neigende Bacchus auf Poussins *großem Bacchanal in Madrid.* Dem Trinkenden des Venetianers, der ganz links ein mächtiges Gefäß an die Lippen führt, begegnen wir auf dem *kleinen Madrider Bacchanal* Poussins wieder, dem Amphoraträger Tizians auf dem Kasseler Bild, den Bewegungsmotiven der Tanzenden auf allen Gemälden Poussins, auf denen sich wiegende Figuren auftreten. Weitere Analogien lassen sich in dem Putto des Vordergrundes, im Baumschlag, in der Auffassung der Landschaft mit dem schlummernden Faun im Hintergrund und in der Lichtführung finden. Endlich sind viele Fabelgestalten in der *Metamorphose der Pflanzen* und im *Triumphzug der Flora* aus Tizians Triumph des Bacchuspaares entwickelt. Erstaunen wir über die Fülle von Anregungen, die Poussin aus diesem einen Bilde Tizians schöpfte, so bewundern wir ihn um so mehr, als er nirgends eine Linie, eine Form, eine Farbe nachgeahmt hat. Bei allen Ableitungen hat er den eigenen Charakter niemals aufgegeben. *Die Kopie der Ariadne auf Naxos* im Nationalmuseum zu Edinburgh (Abb. Bd. II, Nr. 22), die

unserer Ansicht nach mit Recht Poussin zugeschrieben wird, gibt äußerlich das Original getreu wieder; dennoch wird man dieses Bild niemals für eine venezianische Arbeit halten können, weil der Kontur zu hart ist, die kalten Töne zu frostig und die warmen zu lebhaft sind. Das Inkarnat der männlichen Akte erinnert an das Kupferrot des *Madrider Bacchanals*, die Behandlung der Wolken an die *Lautenspielerin im Louvre*. Die Zeichnung der Hände, Ohren und Füße, der Blick und die Stellung der Augen sind poussinesk; am wenigsten entspricht die Landschaft Poussins Malweise; doch es ist zu bemerken, daß der Landschafter in Poussin bisher am wenigsten entwickelt war.

Die ersten Niederschläge des Tizianschen Einflusses treten in mehreren Nymphenszenen in Erscheinung. Die sanfte Horizontallage der *schlafenden Venus von Hirten belauscht in Dresden* (Abb. Bd. II, Nr. 23) ist der Ariadne nachgebildet. Die unproportionierten Putten lassen vermuten, daß sie früher gemalt sind und daß nur der Frauenkörper aus dieser Zeit stammt. Der Farbenskala des Venetianers entspricht das gelblichweiße Tuch unter dem Venuskörper, seinen Lieblingsstellungen der erhobene, rechte Arm, die Profillage des Körpers, sein sanfter Wellenrythmus; endlich ist der Charakter der Landschaft, der den Gestalten nur Folie ist, tizianisch. Französisch dagegen ist die grazile Schlankheit der Glieder, der zarte Busen, das schmale Handgelenk, die selbstverständliche Koketterie der Venus, die trotz ihrer Natürlichkeit, Lässigkeit und Absichtslosigkeit begehrlich wirkt. Ihr Mund wölbt sich sinnlich ein wenig vor. Die vorn etwas spitz auslaufende Nase, die hohen Augenbrauen, die zierlichen Ohren, die langen Finger sind Poussins Eigenstes. Verliebtere Art spricht aus dem Londoner Bild: *Venus von einem Satyr überrascht* (Abb. Bd. II, Nr. 24), das frei nach Tizians Venus del Pardo im Louvre gemalt worden ist. Die Lage der Venus, die kauernde Stellung des begehrenden Faunsentsprechen dem Bilde des Venetianers. Poussin drückte das Haupt der Schlummernden weiter zurück, einmal um die schöne Halslinie zur Geltung zu bringen, besonders aber, um den Schlaf der Schönen betäubender darzustellen und den straff gespannten

Körper sinnlich reizvoller wirken zu lassen. Der Faun ist konzentrierter, bei aller Zartheit doch stürmischer. Kein Bild hält besser als dieses den Vergleich mit Tizian aus. Auch in der malerischen Auffassung. Die Farben sind weich und locker aufgetragen. Das Ganze trägt den Charakter einer entzückenden Improvisation. Tizians Frauen wirken sinnlich voll, diejenigen Poussins differenziert, bewußt und doch natürlich. Den gleichen Unterschied zeigen die Hirten, die der Franzose feinknochiger und raffinierter darstellte. Auch die Natur interpretierte er im Anschluß an Tizian. Einzelheiten interessierten ihn noch nicht. Er benutzte das Licht, das scheinwerferartig über die verschiedenen Pläne streift, zur raumillusorischen Verdeutlichung. Die Lichtquelle, die auf dem Dresdner Bilde links, auf dem Londoner Bilde rechts seitlich vor dem Bilde liegt, ergießt ihre Helle nicht natürlich durch den ganzen Raum, sondern ist vom Künstler in weiser Wahl so abgeblendet, daß die Frauenkörper, die Tücher, die Putten das höchste Licht empfangen. Sie scheinen es aufgesogen zu haben und selbst Lichtkörper geworden zu sein. Das ist im Dresdener Bilde am stärksten ausgeprägt, im Londoner Bilde durch den skizzenhaften Charakter etwas beschränkt. Eine dritte Beziehung zu Tizians Bilde im Prado ergibt eines *der Bacchanale im Louvre* (Abb. Bd. II, Nr. 25). Hier erinnert die schlafende Frau wieder in der diagonalen Lage, in dem zurückgebogenen Kopf, dem linken Arm an die venetianische. Das gelblichweiße Tuch fehlt auch auf diesem Bilde nicht. Ein Putto hat sich im Schlafe auf ihren Körper gelegt; zwischen seinem Kopf und rechten Arm schwellen die weichen Polster des weiblichen Leibes auf. Die Komposition ist hier durch eine Bacchantengruppe bereichert worden, an der die kalkulierenden Gaben des Künstlers Geltung gewinnen. Die beiden Faune und der trinkende Putto sind in einen Kreis gruppiert, dessen Zentrum die Schale bildet und oberhalb dessen Diameter das Haupt der Hirtin erscheint. Die gesamte Vordergrundskomposition bewegt sich innerhalb eines gleichschenkligen, aufrecht stehenden Dreiecks, dessen Winkel mit dem rechten Huf des

knieenden Fauns, mit dem Ende des Tuches, auf dem die Nymphe liegt und mit dem Haupt der Schäferin angedeutet werden. Die Isoliertheit der ganzen Gruppe, die wie ein lebendes Bild vor dem Freiraum steht, wird dadurch besonders deutlich, daß eine Baummasse hinter der Bacchantengruppe diese von der Tiefe scheidet. Man sieht, darin liegt instinktive Absicht; da dem Künstler das eindringliche und alles umfassende Naturempfinden seiner Spätzeit hier noch fremd war, da er Gruppe und Freiraum noch nicht zusammen als subjektives Fernbild erfaßte, suchte er den Zwiespalt zwischen Nähe und Ferne dadurch auszugleichen, daß er der Gruppe die feste Folie des Baumes gab, und durch dessen Raum verdeutlichende Form eine Art Tiefenillusion erreichte. Die Lichtromantik und der Gesamtton des Bildes verbinden nur scheinbar beide Pläne zu einem Organismus. Unser optischer Eindruck des ganzen Bildes bleibt lückenhaft, weil zwischen der Nymphe und dem Hintergrund gewissermaßen der zweite Plan fehlt. Diese Problematik ist für alle Bilder dieser Epoche charakteristisch. Stört dieser Zwiespalt zwischen Nähe und Ferne den künstlerischen Gesamteindruck keineswegs, weil die ganze Tiefe nicht als Realität, sondern, wie auch in Carraccis Triumphzug als ideale Erscheinung gegeben ist, so ist es von besonderem Reiz, zu verfolgen, wie Poussin in späteren Jahren allmählich den Raum aufgeklärt und sich alles erobert hat, was der Blick des Menschen zu umfassen vermag. Diese frühe Periode, in der er den Raum durch schwärmerische Vorstellungen und nicht durch Beobachtungen belebte, hat den Reiz zauberhafter Romantik. Das Licht, das auch Rembrandt die Quelle mysteriöser Illusionen war, machte ihn zum Rhapsoden imaginärer Erscheinungen. Er verwertete das Licht als einen der bedeutsamsten Kompositionsfaktoren für die Tiefengestaltung; er verhüllte es, um geheimnisvolle Dämmerung zu verbreiten und ließ es plötzlich zwischen Buschwerk hindurchleuchten, leitete es streifenförmig über eine Fläche um die Form des Bodens, eines Felsens zu klären, aus der Tiefe herausscheinen zu lassen. Diese schwärmende Phantasie schuf

den landschaftlichen Rahmen zu dem Pariser *Bacchanal* und zu der *Jugend des Bacchus* in der Galerie zu Chantilly (Abb. Bd. II, Nr. 26). Auch hier ist die Landschaft der Figurengruppe subordiniert, die dieses Mal nicht durch Buschwerk, sondern durch Felsen vom Hintergrund geschieden ist. Sie ist reich im Sinne Correggios und Raffaels (siehe: rechts vorn die Gruppe auf der Schule von Athen). Ein rotierender Bewegungszug geht um das Zentrum der Gruppe, den die beiden Satyre angeben und den die in der Mitte sitzende Nymphe und der jugendliche Bacchus sowie die beiden vorn liegenden Putten unterstützen. Ein geschlossener Kreis von Figuren ist wiederum vom Raum gesondert behandelt worden. Innerhalb dieser so geschlossenen Gruppe entfaltet sich, durch diagonale Achsen beruhigt, ein reicher Wechsel von hellen und dunklen Flächen, von komplementären Kontrasten. Die durchdachte Mathematik dieses Bildes ist Poussins eigenstes; aber der lockere Auftrag, die weiche Konturierung, die Anordnung der Gruppe als fern wirkendes, lebendes Bild sind, wie auch die Putten, aus Tizian abgeleitet worden. Wir wissen, daß Poussin aus dem Venusopfer, das gleichzeitig mit der Ariadne auf Naxos aus Italien geführt wurde, ebenfalls Anregungen schöpfte, die im *Konzert* des Louvre (Abb. Bd. II, Nr. 27), in der *Gruppe spielender Kinder* beim Duke of Westminster (Abb. Bd. II, Nr. 28), in den *Amoretten und Genien* der Petersburger Eremitage (Abb. Bd. II, Nr. 29), in den *vier spielenden Kindern* in der Galerie Liechtenstein in Wien (Abb. Bd. II, Nr. 30), in den *Schmetterlingsfängern* bei Lord Pembroke (Abb. Bd. II, Nr. 31) in Erscheinung treten. Das erste dieser Bilder ist eine Studie zu der Puttengruppe, auf dem — zur Zeit verschollenen, 1636 von Chiari gestochenen — Gemälde: Venus und Merkur; das zweite eine Studie zu den Kindern auf dem Bacchanale mit dem Tänzerpaare in der englischen Nationalgalerie. Auch die Amoretten auf dem großen Gemälde *Mars und Venus*, (Abb. Bd. II, Nr. 32) das sich seit 1758 im Besitz der Familie Harcourt befindet, erinnern an Tizian. Und noch einmal finden wir hier in der ganz rechts liegenden Nymphe eine Huldigung an die Ariadne. Die figurale Kompo-

sition ist zwangloser, in zwei Gruppen geteilt, die nur farbig miteinander verbunden sind. Die unzulängliche Photographie erfordert eine beschreibende Nachhilfe: Links, vor einer Baumkulisse unter kakifarbenem Zeltdach sitzen, Mars und Venus in zärtlicher Umarmung, umschwirrt von sieben Putten; rechts ruht eine nackte Nymphe mit emporgehobenem rechten Arm, neben ihr, sinnend das Haupt auf den linken Handrücken gestützt, ein Flußgott. Die Körper sind voller, schwellender als auf den früher besprochenen Bildern; das Ganze ist auf Fernsicht berechnet. Kam es ihm darauf an, Tizians schönste Gaben zu übertrumpfen? Die Unmittelbarkeit in der Wiedergabe leuchtender, lässig ruhender Körper ohne mathematische Kalkulation scheint dafür zu sprechen. Die Zwanglosigkeit, die der wohlberechnete farbige Aufbau nicht stört, gibt diesem Bilde einen besonderen Wert. Die Zeichnung der Augenbrauen, Finger, Zehen und Ohren, die Behandlung des Baumschlags, besonders aber Farbe und Auftrag und der Zwiespalt zwischen Vorder- und Hintergrund sind gute Zeugnisse für Poussins Autorschaft. Der gleichen Zeit gehört das Bild: *Venus und Adonis*[129]/ jedenfalls an, das sich im Besitze von Mr. Wilbraham in Northwich befinden soll (Abb. Bd. II, Nr. 33) und von dem Sir Frederic Cook in Richmond eine vortreffliche alte Kopie besitzt. Eine Baumkulisse, die sich vertikal im linken Mittelgrund erhebt, schließt, zusammen mit der leeren goldenen Quadriga, die rechts in gleicher Tiefe steht, den vorderen Plan ab. Tiefe fehlt dem Bilde. In der farbigen Durchführung zeigt sich Verwandtschaft mit dem Gemälde bei Mr. Harcourt. Beide haben große, belichtete Flächen in den Akten, zusammenhängende Farbflecken von tragkräftiger Fernwirkung, dort im Zeltdach und in den Tüchern, hier in dem blauen Tuch, das der unbekleidete Adonis über seinen Schoß gebreitet hat und im goldgelben Kleid der Venus. Unter den Füßen der Verliebten spannt sich ein rotsammtenes Tuch, das bis in die Mitte des Vordergrundes reicht. Wenn auch kleine Putten einen Teil davon verdecken, so bleibt doch eine bedeutende Fläche von auf Fernwirkung berechneter Leuchtkraft. Das ist Tizianischer Einfluß, der auch in dem

Nicolas Poussin / Handzeichnung: Bacchanale in der École des Beaux-Arts zu Paris.

Körper der Schönen, der diagonal ins Bild orientiert ist, deutlich wird. Ihr spitz und keck erhobenes linkes Knie aber ist ein eigener Gedanke Poussins. Dieses Bild ist die verliebteste Szene, die Poussin geschaffen hat. Das gleiche Motiv findet sich in ähnlicher Weise auf einem Bilde in der Galerie zu Montpellier. Dieses Gemälde ist sehr verdorben, hängt in dritter Reihe so hoch, daß eine gewissenhafte Prüfung deselben nicht möglich war. Die Frage, ob es sich um eine Original- oder Schularbeit handelt, muß daher offen bleiben.

Im Tod des Adonis im Museum zu Caen (Abb. Bd. II, Nr. 34) ist durch den Ausblick in die Ferne zu beiden Seiten, der Eindruck gegeben, daß die Szene sich im Freiraum abspielt; die Farben sind (der Zustand des Bildes ist beklagenswert) in kleineren Flächen gegeben, die Töne lichtärmer und diskreter gehalten. Natürlich ist auch auf diesem Bilde alles Landschaftliche nur summarisch behandelt, und das Räumliche des Hintergrundes dem Figuralen im Vordergrund subordiniert. Die Konturen sind ganz gelöst. Die Übergänge verschwimmen. Der männliche Akt ist noch weicher als der weibliche behandelt. Das Bild hat nichts Trauriges, Schreckliches. Aphrodites Ritter scheint nach einem liebereichen Tage sanft entschlummert zu sein. Ein Putto streut dem Entschlafenen Blumen aufs Haupt. Zum erstenmal wird hier leise das Motiv des Blumenstreuens angeschlagen.

Alle bisher in diesem Kapitel erwähnten Bilder stimmen nicht nur in der Gesamtstimmung, im Motiv, in der Raumauffassung und in der Gruppenbildung überein, sondern auch darin, daß in ihnen der Tiziansche Einfluß unmittelbar in Erscheinung tritt.

Auch die folgenden Bilder spiegeln noch die glückliche Atmosphäre seiner „vergnügten Ehe“ wieder, um ein Wort Sandrarts zu gebrauchen; auch sie schließen sich noch an Tizian an. Aber als Fortsetzer Tizians wird Poussin nun gleichzeitig sein Überwinder.

Tizians Bacchanale sind Triumphe des gedankenlosen Fleisches; seine Erregung gleicht einem Fortissimo ohne Nuancen.

Diese naive Einfachheit in der Auffassung konnte Poussin, der die Welt der Erscheinungen immer klarer fassen wollte und mehr als den farbigen Abglanz seiner Eindrücke geben wollte, auf die Dauer nicht genügen. Poussin war zu früh schon in den Ideenkreis der Alten eingedrungen, als daß er sich in dieser Wende seines Lebens hätte Tizian ganz ergeben können. Die Antike, für deren innerstes Wesen er, der Fremdling in Rom, eine frischere Aufnahmefähigkeit bewies als mancher Römer, mahnte ihn, Maß und Würde zu wahren, die Sinnlichkeit durch Geistigkeit zu vertiefen. Der rationalistische Psychologe erwachte in ihm. Freilich, noch wurde er nicht der große Zeitgenosse des Descartes; aber seine Anlage zu rationalem Denken dämmte schon jetzt seine lyrische Gärung ein. Die klassische Antike als Vorbild, die in Annibale Carracci ihm immer nahe blieb, förderte diesen Ausgleich. Sie lehrte ihn seine Empfindungen zu objektivieren, in Gleichnissen auszudrücken. Den auf Fernwirkung berechneten Vortrag Tizians gab er auf. Er bevorzugte nunmehr eine reliefmäßige Vortragsweise, reliefmäßig in der Anordnung der Figuren, reliefmäßig aber auch in der Diskretion der Linien und Farben, die für intime Ansicht berechnet ist.

Das Idyll zu Chantilly: *Numa Pompilius und die Nymphe Egeria* (Abb. Bd. II, Nr. 35) bezeichnet diese Wandlung. Hier ist die Stimmung von allem lyrischen Überschwang gereinigt. Die Landschaft ist allerdings noch von einer irrealen Lichtromantik erfüllt, die die ganze Szene verklärt und in ihrem süßen Zauber den heiteren Herzensfrieden des Künstlers ausdrückt. Darin reiht sich dieses Bild den früher besprochenen an. Aber es unterscheidet sich dadurch, daß die Landschaftsstimmung die ganze Darstellung beherrscht und bestimmt. Nicht wie früher ist der landschaftliche Hintergrund den Figuren als Begleitmotiv untergeordnet, sondern die Elegie der Landschaft bestimmt die Pose und die Gesten der Gestalten. Die Landschaft ist keineswegs detaillierter behandelt als auf früheren Bildern; dennoch scheinen Landschaft und Figuren einen Organismus zu bilden, weil alle Farben sich aus dem Gesamtton des Bildes

heraus entwickeln, weil alle Gegenstände im Raume gleich summarisch und gleich weich behandelt worden sind, weil endlich die Vordergrundsfiguren relativ klein sind und der Blick geschickt nach hinten gezogen wird. Aber die Schwäche des Bildes, die wiederum in dem Zwiespalt zwischen der Auffassung der beiden Figuren und der des landschaftlichen Rahmens beruht, ist kaum verhüllt. Die beiden Figuren des Vordergrundes sind hart an den Bildrand in die unmittelbare Blicknähe gerückt, so daß dadurch ihre detaillierte Behandlung begründet scheint und dem Beschauer als notwendig suggeriert wird. Aber zwischen den nahe gesehenen Figuren und der als Fernbild gegebenen Landschaft bleibt doch die optische Lücke bestehen, weil kein Übergang durch einen zweiten Plan geschaffen ist. Poussin selbst fühlte die Inkohärenz von Figuren und Landschaft. Daher benutzte er die Ebene, auf der die beiden Gestalten stehen, als Basis eines in die Tiefe gerichteten, gleichschenklichen Dreiecks, in dessen rechten Winkel er einen Flötenspieler setzte, der den Blick in den Hintergrund zieht.

Auf diesem Bilde kommt zum ersten Mal im Vordergrund eine halb liegende Frau in Rückenansicht vor — ein Motiv, das Poussin aus römischen Sarkophagen mit Darstellungen der Sage des Mars und der Rhea Silvia entnommen, vielfältig variirt und noch in seinem letzten Bilde benutzt hat.

Aus der gleichen Stimmung heraus ist die *poetische Landschaft mit arkadischen Hirten* im Museum zu Liverpool (Abb. Bd. II, Nr. 36) geschaffen. Wenn der schlechte Zustand und die Retouchen über den wahren Charakter des Bildes nicht täuschen, so scheint der eben besprochene Dualismus hier gelöster zu sein, und zwar dadurch, daß die Figuren in Berührung mit den Bäumen des Vordergrundes getreten sind. Den Mittelpunkt der losen Gruppe bildet der gegen einen Baumstamm gelehnte, schlafende Faun, der den linken Arm über den Kopf gezogen hat, ein echt poussineskes Motiv. Die Diagonale des links auf den Baum kletternden Jünglings neigt sich dem Schläfer zu, wird aber von dem links aus dem Bild herausschreitenden Fruchtträger maß-

voll ausbalanciert. Die Frau rechts, einen Blumenkranz im Haar, sitzt am Rand eines Bootes und schaut zu der Frau in Rückenansicht neben ihr hin, deren rechter Arm auf den schlafenden Faun weist. Alle fünf Figuren sind auch hier auf einer Ebene vor die Landschaft gesetzt. Die Blumenkränze, die die Frau rechts ums Haupt, der Kletternde um die Lenden gewunden hat, könnten verleiten, das Bild an das Ende der venetianischen Epoche zu setzen, wo dieses Motiv häufiger auftritt, wenn nicht der Charakter der Landschaft und kompositionelle Grundgedanken zwängen, es hier einzugliedern.

Die Auffassung der Natur bestimmt uns, auch die *Landschaft mit mythologischen Figuren*, die sich im Metropolitan Museum in New York[129]/(Abb. Bd. II, Nr. 37) befindet, hier aufzuführen. Auch dort sind der erste und dritte Plan ohne Übergang an einander gerückt, die zwanglose Gruppe der Figuren, begrenzt durch zwei Vertikalen, in den Vordergrund gestellt. Das kleine Bild in skizzenhaftem Charakter scheint malerische Reize zu besitzen und Kennzeichen der venetianischen Epoche aufzuweisen, wie auch eine *Landschaft mit mythologischen Figuren* an gleicher Stelle (Abb. Bd. II, Nr. 38), die von Poussins Hand gezeichnet ist. Die Hauptfigur, eine Nymphe zeigt besonders anmutige Wellenlinien; Faun und Putto deuten in ihren Richtungslinien ein Dreieck an, dessen Schenkel am Horizont zusammentreffen würden. Die Bäume rhythmisieren die Landschaft, wie er das später öfter und wohl noch bewußter getan hat.

Tancred und Hermione in der Eremitage zu Petersburg (Abb. Bd. II, Nr. 39) gehört durch seine weichen Kurven, durch die Darstellung dieses in mattem Fühlen sich auflösenden Willens mit zu den bisherigen Bildern, ist auch der Stoff einem anderen Gedankenkreis entnommen. (Tasso, Befreites Jerusalem, Ges. XIX.). Weniger Todesmüdigkeit eines mittelalterlichen Ritters als vielmehr die menschliche Todesmüdigkeit an sich ist hier dargestellt. Über die schlaffen Linien des todergebenen Tancreds wölben sich wie ein gotischer Bogen Vafrino und Hermione, dem Wunden die letzten Schmerzen zu mildern. Zwei Pferde flankieren die Szene,

das Dunkle zu Häupten des Sterbenden, das Helle auf der Seite der lichten Hermione. Auch hier wird in Linien und Farben mit schlichten, unaufdringlichen Mitteln eine tiefe Symbolik lebendig, die dem Bild eine besondere Größe verleiht, weil sie leise, gewissermaßen zwischen den Zeilen, aufglüht und so in natürlichster Weise den Gegenstand über das Anekdotenhafte ins Allgemein-Menschliche erhebt.

Ein anderes Tassosches Motiv, aus dem XV. Gesang des befreiten Jerusalem, stellte Poussin in dem Bilde: *Rinaldo und Armida* (Abb. Bd. II, Nr. 40) dar, das sich ebenfalls in der Petersburger Eremitage befindet. In dem Ärmel der Armida glüht das gleiche Goldorange wie im Kleide der *Lautenspielerin* im Louvre. Die lebhaften, impressionistisch gemalten Putten sind aus den Amorettengruppen in Petersburg, Wien und England übernommen. Die Nymphe, die das Gespann des goldenen Wagens zügelt, weist schon auf spätere Bewegungsmotive Poussins hin, und in der Reitenden erkennen wir eine frühe Schwester der *Galathea*. Die Figurenkomposition des Vordergrundes ist durch zwei Vertikalen — links der stehende Putto, rechts der Rückenakt des Flußgottes — begrenzt worden. Von der Nähe links wird der Blick durch eine Diagonale in die Ferne nach rechts gezogen. Der leichte, ruhig atmende Schlaf hat Rinaldos Züge verklärt. Armida schmerzlich bereit, beugt sich über ihn; in einem letzten Zögern verklärt sich ihr Antlitz, berauscht von der Schönheit des Schläfers. Ein köstliches Farbenfeuer gibt der Mythe dort einen besonderen Zauber.

Die Galerie in Dulwich besitzt eine zweite Fassung des *Rinaldo und Armida*-Motivs, die von Audran gestochen ist. Dennoch können wir uns nicht entschließen, dieses Bild als ein Originalwerk Poussins anzuerkennen, halten es vielmehr für eine spätere Kopie nach dem verlorenen Original oder nach dem Audranschen Stich. Der Kopist hat unten einen Teil des Bodens, oben das Baumgrün fortgelassen. Dadurch wirken die Figuren zu groß. Das Raumgefühl ist flau, die Figuren sind konventionell und ohne Ausdruck. Wir wissen freilich, daß

Poussin ungleichmäßig war; aber niemals hat er einen Vorwurf so oberflächlich behandelt, niemals so plump modelliert und niemals so klanglos die Farben hingestrichen, wie es in dem Dulwicher Bilde geschehen ist. Um wie viel wahrer und anmutiger ist das Motiv in dem Petersburger Bilde erzählt!

Ein drittes Motiv aus der gleichen Dichtung *Die Gefährten Rinaldos kämpfen mit der Schlange* besitzt Graf Harrach in Wien. (Abb. Bd. II, Nr. 41). Außer einigen Austupfungen und geringen Retouchen ist das Bild in einem guten Zustand und blüht in den gleichen, warmen Farben wie das Petersburger Bild. Schon daraus ergibt sich seine Datierung. Das problematische Verhältnis zwischen den vorderen und hinteren Plänen ist ein zweiter Grund, es hier einzufügen. Das tiefe Dunkel des Augapfels, die geschwungenen Konturen der Ohren, die schlanken Hände, die schmalen Finger und der dünne Pinselstrich zeugen für Poussins Autorschaft. Hier ist die Komposition zum erstenmal sichtlich nach reliefmäßigen Prinzipien orientiert.

Die Inspiration des Anakreon (Abb. Bd. II, Nr. 42) ist ebenfalls im reliefmäßigen Charakter gehalten. Denkt man sich die Gruppe zwischen zwei vertikale Flächen, ist allerdings die Tiefenbewegung nicht überall die gleiche; Euterpe tritt weiter zurück, wird aber durch ihren hell belichteten Oberkörper wieder herausgehoben, während Anakreon durch seine Profilstellung und die dunklen Schatten seiner rechten Körperhälfte in die Tiefe gedrückt wird. So ist ein Ausgleich geschaffen. Die kompositionelle Anlage bildet einen Keil in entgegengesetzter Richtung wie auf dem Bilde in Kassel, von dem später die Rede sein wird. Zwei Fassungen dieses Themas sind bekannt. Die eine hängt in der Galerie zu Dulwich, die andere im Provizialmuseum zu Hannover; diese stammt aus dem ehemaligen Besitz des Herzogs von Cumberland[131]/. Ist die Geschichte keines Exemplares klar gestellt, so ist die Provenienz des letzteren insofern besser, als es wenigstens aus einer alten und guten Familie kommt. Sachliche Unterschiede finden sich nur in der Behandlung des Himmels, der auf dem englischen Exemplare gewölbter, plastischer und

auch in den Farben poussinesker ist, als auf dem Exemplar in Hannover. Technische Unterschiede sind zahlreicher. Gemeinsam ist beiden Bildern die grobkörnige Leinwand, der Bolusgrund und die dünne Malweise. Auf dem englischen Exemplar sind Arm, Busen, Bein der Euterpe konventionell, hölzern, flach; Blick, Augen, Lippen der Euterpe starr, ausdruckslos und akademisch gemalt. Auch der Körper des Apollo ist flach und nuancenlos; mit starrem Blick schaut er an dem Dichter vorbei. Die Putten sind wattig und unartikuliert behandelt. Nur der knieende Dichter Anakreon ist plastisch, ohne Härten, mit weichem Pinsel gemalt. Vielleicht stammt er von Poussin selbst, während die übrigen Partien des Bildes höchstens von Schülerhänden unter seiner Aufsicht gemalt worden sind. Das Bild in Hannover weist solche Schwächen nicht auf. Die Figuren sind voll und rund, Euterpe blickt beseelt zu den beiden Anderen hinüber, Apollo schaut innig Anakreon an; die Putten sind gut durchmodelliert. Die Zeichnung der Brauen, Nasen und Finger ist subtil, die farbige Modellierung der Gewänder zart und weich. Zweifellos ist dieses Bild aus einem Guß, eine eigenhändige Arbeit.

Die erste frühe Fassung des Themas: *Et in Arcadia ego* (Abb. Bd. II, Nr. 43) beim Duke of Devonshire erscheint wie eine Inversion der *Inspiration des Anakreon*. Die Raumdisposition ist die gleiche. Rechts türmen sich Kulissen auf, die dem Auge die Ferne verhüllen. Der Hintergrund der linken Bildhälfte wird von Baumstämmen überschnitten. Ganz links ist nur ein sparsamer Blick in die Ferne geöffnet. Während auf jenem Bilde die Hauptfiguren in Vorderansicht gegeben sind, stehen sie auf diesem Bilde in der gleichen Diagonalstellung in Rückenansicht. Die Modelle zu beiden Bildern waren die gleichen, so daß man bei ihrem winzigen Unterschied im Format wohl annehmen kann, daß sie als Gegenstücke gedacht und sehr schnell hintereinander entstanden sind. Auch die Lichtromantik, der warme, bräunliche Gesamtton und die schönen, gelben Schatten sprechen dafür. Sehr anmutig ist das rhythmische Herandrängen der Gestalten an den Sarkophag gegeben. Ihr diagonaler Bewegungszug wird

durch den Sarkophag gehemmt, nach links unten abgeleitet und von dem Flußgott aufgefangen. Die Farbe ist ihren primitiven Wirkungen entrückt und durch eine kluge Organisation so neutralisiert, daß eine sanfte Harmonie dem stofflichen, stimmungsmäßigen Inhalt des Werkes zugute kommt.

Es ist berechtigt, dieser Elegie das köstlichste Werk anzureihen, das der Louvre aus dieser Periode besitzt. Verblaßte schon vor den letzten Bildern mehr und mehr Tizians Andenken, so dürfen wir die nachfolgenden Gemälde in ihrem Werte nicht dadurch beschränken, daß wir sie an Tizian messen. Gezeigt wurde, wie Poussin sich um 1630 Tizian schenkte, wie sein französisches Empfinden den Stil des Venetianers aufnahm und verarbeitete; bemerkt wurde, wie Poussin sich von neuem der Antike näherte. Gemälde, die aus diesen beiden Einwirkungen entstanden, zogen an uns vorüber. Wollten wir auch *das Bacchanal mit der Lautenspielerin* (Abb. Bd. II, Nr. 44) im Louvre in den Kreis der früher besprochenen Werke einbeziehen und Tizian als ursprünglichen Anreger dieses Bildes nennen, würden wir falsche Vorstellungen wecken. Dieses Bild zeigt uns Poussin als einen Künstler, der beide Einflüsse zu einem persönlichen Stil verarbeitet hat. In vielem sind die Bilder, die jetzt folgen, eine logische Fortsetzung der früheren: das Raumgefühl ist wenig verändert, die Beruhigung bewegter Gruppen im Triangel wird weiter angewandt, der reliefmäßige Charakter wird nicht aufgegeben, das Körperideal bleibt das gleiche. Aber eine bedeutsame Steigerung bemerken wir in der farbigen Abwandlung der Themen. In ihr erkennen wir die Größe seines Künstlertums, den Höhepunkt dieser Periode. Jahrelange Versuche werden hier durch Vollendung gekrönt. Der Bolusgrund liegt unsichtbar und doch gegenwärtig unter jedem Bilde und treibt bald sanft, bald glänzend die einzelnen Farben aus der Tiefe ins Licht. Inniger noch ist die Verbindung der einzelnen Töne. Es ist Harmonie im höchsten Sinn erreicht. Der rotbraune Ton der Grundierung bindet die Schattenpartien; auf ihn ist der heitere, weiße Malgrund gesetzt, der in allen Lichtpartien wirkt. Das

goldgelbe Licht, das Raum und Figuren verklärt, versöhnt beide durch die Spitze Rot, mit der es gemischt wurde. Es hemmt die Akte in allzu kalter Helle aufzujubeln. Nur die Hemddraperie des Kindes frohlockt in sieghaftem Weiß und unterstützt durch seine Leuchtkraft das tiefe Orange des Mantels, auf dem die Nymphe liegt. Hier hat der Künstler sich der Farbe und ihrer Beziehungen gleichsam als einer Sprache bedient, die Urverhältnisse ausdrücken will. Wie die Alten ihre Vorstellungen nicht wild nach allen Seiten wuchern ließen, sondern sie zum Denken formten, so ergänzte sich Poussins Schauen durch das Ganze, das er dachte. Durch Abschätzen, Rechnen und Konstruieren zwang er seine Phantasiebilder unter ein künstlerisches Gesetz.

Werden wir uns klar über diese Anlagen seines Wesens, so begreifen wir, daß sein durchgeistigtes Schauen im Äußeren auch das Innere erfaßte. Nicht das Wuchernde des Werdens wie viele seiner italienischen Zeitgenossen, sondern die organische Vollendung des Seins objektivierte Poussin in diesem Bilde. Die mathematische Formel der Beruhigung ist das Rechteck, in dem diagonal von rechts nach links die ganze Gruppe vor die Landschaft gesetzt wurde. Im Triangel türmen die Hauptfiguren sich hoch, während die drei zurückgestellten Gestalten durch einen Kreis, der sich an den linken Schenkel des Dreiecks lehnt, in sich beruhigt sind. Die Gruppe steht nicht mehr so isoliert vor dem Hintergrund, da die Landschaft nicht prospektartig wie früher, sondern als abtastbare Fläche in die Ferne verläuft, ohne daß aber realistische Detaillierung versucht worden ist. Zum Teil dadurch, zum Teil durch die irreale Lichtromantik, in die auch die Figurengruppe getaucht wurde, ist die Einheit des Ganzen erreicht; das Figürliche blieb aber immer noch der Gegenstand seines Hauptinteresses und war in seiner farbigen Erscheinung der Ausgangspunkt seines Schaffens.

Auch der *Triumph der Flora* (Abb. Bd. II, Nr. 45) ist in eine Toneinheit gebunden, die sich in den einzelnen Farben belebt, erwärmt oder abkühlt. Seinen besonderen Zauber erhält das

Bild dadurch, daß die Gruppe gegen das Licht gestellt ist, und nur von Reflexen erhellt wird. Das gelblichweiße Gewand und das Haupt der Göttin fängt das hellste Licht der hinter ihr untergehenden Sonne auf. Ihr Kopf erhebt sich leicht über die Hügelsilhouette des Hintergrundes und wird in den Wolken noch einmal durch einen goldigen Lichtfleck betont, als wollten die Himmlischen das blonde Haupt krönen. Die Mittelgruppe, deren Zentrum sie thronend bildet, steht frei vor der Weite der offenen Landschaft, während die Voranschreitenden sich von der Masse dunkler Baumsilhouetten abheben. Die sanfte Vorwärtsbewegung des Zuges ist dadurch besonders betont worden, daß alle Schreitenden durch das Aufheben des linken Beines den gleichen Rhythmus anschlagen und ihre Extremitäten deutlich herausgehoben sind. Das Bewegungsmotiv des vorderen Rades verstärken die beiden Putten, welche in ihrem Gestus zwei Phasen einer einzigen Vorwärtsbewegung darstellen und den Schwung des Rades nachzeichnen. Die drei Gestalten rechts vom Wagen, die erste an den Jüngling vor ihr, die letzte eng an die Flora geschlossen, bilden durch ihre Arme eine leichte, vorwärtsschwebende Guirlande. So ist jedes Einzelmotiv dem Ganzen untergeordnet und dient als wirksames Glied der Hauptbewegung. Trotz dieses komplizierten Apparates wurde die Leichtigkeit im Vortrag und die Einfalt in der Wirkung gewahrt.

Gewiß konnten ihm für dieses feine Uhrwerk antike Reliefdarstellungen wertvolle Anregungen bieten; vor allem aber orientierte er sich an Annibale Carraccis Triumphzug im Palazzo Farnese, der reliefmäßig angeordnet ist und in der Auffassung wie im Körperideal eine persönliche Verarbeitung antiker Einflüsse zeigt. Während aber bei dem Italiener sich der Zug in drei Gruppen teilt, und jede derselben sich in einem anderen Tempo bewegt, liegt ein Hauptreiz des Poussinschen Bildes gerade in der Einheitlichkeit und in dem beruhigten Schritt seiner Götter.

Auch Annibales Motive der Krönung der Ariadne, der Abun-

dantia, der Vordergrundsfiguren haben ihre Analogien auf dem *Triumph der Flora*. Für die Beruhigung der Bewegung, für die vorwärtsschwebende Guirlande als Bewegungsmotiv konnte Cortona ihm in seinem Bacchanal Führer sein, während Poussin Cortonas reiche Ausgestaltung des Hintergrundes mit zahlreichen, kleinen Figuren, einem Tempel und landschaftlicher Detaillierung vermied, um von dem Hauptthema nicht abzulenken.

Scheint der *Triumph der Flora* im Gesamtton an Cortonas Bild zu erinnern, so muß die farbige Differenzierung, die auch in der alten Kopie des Kapitolinischen Museums noch bezaubert, ihm doch ganz alleine bleiben. In ihr erkennen wir das Schönste dieser Zeit.

Ein fortschreitender Bewegungsrhythmus schwingt sich auch über den Vordergrund der Landschaft mit Figuren: *Faun und Nymphe* (Abb. Bd. II, Nr. 46) im Metropolitan Museum in New York. Das selige Paar ist aufs Reizvollste von zwei Amoretten flankiert, von denen der vordere den Ziegenbock an einer Blumenkette hinter sich herzieht. Diese Guirlande und die Blumen, mit denen die beiden anderen spielen, sind ein Motiv, welches das Bild in die Nähe des *Triumphs der Flora* rücken. Wie ein beseeltes Glied der Natur, dem die Allmutter Erde in schöpferischem Überschwang Leben lieh, hebt sich der sanft gleitende Zug der zärtlichen Fabelwesen aus der Landschaft heraus.

Auch *Cephalus und Aurora* (Abb. Bd. II, Nr. 47) in der Londoner Nationalgalerie gehört hierher. Das gleiche Raumempfinden waltet hier in der mystischen Andeutung der in goldigen Wolken verlorenen Ferne. Die Töne erscheinen auch in diesem Bilde ganz ineinander verwoben und nirgends trennbar; aus der goldbraunen Harmonie leuchten die weichen und runden Formen der Gestalten im zarten Spiel des Lichtes milde auf. Die scheue Gebärde des Cephalus leitet zu dem Putto und der zu dem schlummernden Flußgott über. So ist ein Bewegungszug von rechts nach links zu bemerken der das Auge zur Linken der Tiefe gewinnt. Die Formen sind weniger durchmodelliert als

auf den früher besprochenen Bildern, wodurch dem Ganzen der Eindruck des Unmittelbaren, fast skizzenartigen bewahrt wurde.

In Stimmung und Komposition ist diesem Bilde *Apollo und Daphne* in Schleißheim (Abb. Bd. II, Nr. 48) verwandt. Die Farbe ist leuchtender. Die wunderbare Detailbehandlung des Laubwerkes rechts im Vordergrund, die das Organische der Zweige und Blätter umflossen von Licht und Luft darstellt, würde, als Ausschnitt gerechnet, für die Studie eines modernen Franzosen gelten können. Der Daphnetypus mit dem klagenden Niobidenkopf, der Flußgott, die straffere Modellierung der Körper deuten die nahende Abkehr von venetianischen Idealen und das immer stärkere Überwiegen der Antike an. Indessen ist die Gesamtstimmung hier noch ganz romantisch.

Finden wir in Bildern wie diesen den Ausklang des ersten, großen Tizianschen Einflusses, so vernehmen wir in den mehr reliefmäßig gehaltenen Kompositionen den ersten Auftakt einer neuen Antikenbegeisterung.

Wenn in einem Werk Poussins antiker Einfluß beobachtet wurde, so rühmten wir bisher als dessen vorzüglichste Wirkung Beruhigung. Wenn wir in einem Werk Poussins sinnlichen Genuß der Welt empfanden, so schien er uns aus venetianischem Geiste abgeleitet zu sein. Diese Deutungen treffen auf die Bacchanale, die zu besprechen jetzt an der Reihe sind, nicht mehr zu. Sinnlichkeit und Beruhigung sprechen auch aus den folgenden Bildern. Fand er Beruhigung noch weiter durch den Geist der Alten, so entdeckte er jetzt auch für Motive der Weltfreude *direkte* Vorbilder in der Antike. Auch Tizian und Annibale Carracci hatten die Alten gesucht und in ihnen gefunden, was sie brauchten und wünschten. Ist die Ariadne des Venetianers nicht eine späte Schwester mancher pompejanischen Aphrodite? Waren Carraccis Bacchanten und Faune nicht früher schon in Italien heimisch? Beglückte nicht in alter Zeit schon einmal so heitere Genießerfreude ihr Vaterland? Ein später Hauch der großen Vergangenheit, in der Dionysos den Thyrsusstab schwin-

gend durchs Land zog, weht aus den Bildern der Nachgeborenen, wenn er auch für viele ganz in dem Geruch des Lebens, der den Werken der vollblütigen Barockkünstler entströmt, unterzugehen scheint. Ein feinnerviger Künstler wie Poussin mußte diesen Duft aus alter Zeit dennoch herausspüren und seinem Ursprung nachgehen. Auf diesem Wege fand er diesmal nicht die Klarheit der Alten, sondern ihre Trunkenheit. Er war wie alle Männer seiner Zeit mit Ovid, Horaz, Plinius vertraut, saß häufig vergraben in Folianten in der Bibliothek Barberini, las dort, wie seine Kameraden, die farbige Beschreibung des Callistratus von der rasenden Bacchantin des Skopas, sah in Rom die zahlreichen Reliefs berauschter Mänaden und entdeckte, so durch Tizian und Carracci angeregt, durch die alten Schriftsteller weiter gedrängt, das Dionysische in der Antike.[131]/ In dem Wunsche, dieses neu Gefundene nachzuschaffen, wurde er wiederum weder zum Kopisten, noch wie Rubens oder Tizian zum Pathetiker fleischlichen Taumels. Schon im Ursprung war sein normannisches Temperament durch romanischen Einschlag gebändigt worden. Mathematische Klarheit und ordnende Logik lenkten sein Empfinden sicher und gut. So gelang ihm auch jetzt, den bacchischen Begeisterungsrausch durch Rhythmisierung der Bewegung zu beruhigen, in wilder Erregung Klarheit, im Taumel Maß zu bewahren, die Körper durch Vergeistigung in eine höhere Sphäre abstrakter Wahrheit zu rücken, was gegenüber der Auffassung Tizians, Carraccis, Domenichinos und Cortonas seinen Bildern eine neue, vom Zeitideal abweichende Schattierung gab.

Antike Darstellungen trunkener Mänaden sind zu zahlreich, um eine einzelne für diejenige auf dem großen *Bacchanal in Madrid* (Abb. Bd. II, Nr. 49), die rechts im zweiten Plan aus dem Bilde herausschreitet, als Vorbild heranziehen zu können. Sind doch auch in ihr die antiken Erinnerungen ebenso wie in dem ganz links im zweiten Plan in das Bild hineinschreitenden Schalenträger und in dem zärtlichen Paar rechts vorn mit Eindrücken lebender Modelle allzu sehr durchsetzt, als daß

die Antike rein zu sprechen vermöchte. Die tamburinschwingende Tänzerin auf Annibales Bacchanal, die auch bei Tizian schon auftrat, erkennen wir hier im zweiten Plan rechts in bewußterer Haltung wieder. Auch Bacchus hat sein Gefühl durch Absicht gesteigert; jede seiner elastischen Bewegungen und Gesten drückt lustbereiten Willen aus. Die Arme, Beine und der Hals der verzückten Bacchantin straffen sich ebenfalls im Überschwang des Rausches.

Die Mittelachse des Bildes ist leer. Von ihr aus neigt sich Bacchus in sanfter Linie nach links, der Faun vorne und der Putto auf dem Wagen nach rechts. Die übrigen Figuren nehmen diese Bewegung auf, führen sie weiter, vermannigfaltigen und beruhigen sie wieder. So zerfällt das ganze Bild in zwei rhythmisierte Flächen, die durch Gegenbewegungen auf jeder Fläche ineinander greifen.

Man hat erst wenig von dem Bilde gesagt, wenn man noch nicht von der Farbe gesprochen hat. Obwohl das Gemälde eine Ruine ist, bleibt dennoch der farbige Gesamteindruck köstlich. Allerdings ist der Ton, der dem Werke heute ein so märchenhaftes Leben leiht, nicht Poussins Verdienst, weil er nicht mehr der Ursprüngliche ist. Der Bolusgrund ist sehr durchgewachsen und läßt die ganze Darstellung in diskretem, tiefem Kupferrot glühen, aus dem hier und da eine Draperie, ein Teil des Wagens, ein Streifen des Himmels phantastisch aufleuchten. Worte sind zu arm, den fremdartigen Farbenzauber dieser verwitterten Leinwand vor den Geist zu rufen.

In der Nationalgalerie in London hängt ein *Bacchanal* im Hochformat (Abb. Bd. II, Nr. 50), das jenem im Prado nahe gerückt werden muß. Hier ist aus gedämpftem Altgold ein fremdartiger Gesamtton gebildet, der einzig im Werke Poussins dasteht. Diese Harmonie in Moll mahnt uns an Rembrandts Klang-Phänomene; sie verrät einen ähnlichen Schwärmer, der aus Licht und Dunkel Fabeln webt, und aus einem einzigen Palettenfleck Ernst oder Heiterkeit zaubert. Historisch strenger ist ein Vergleich mit Carracci; doch dessen Braun wirkt schwer gegen die duftige

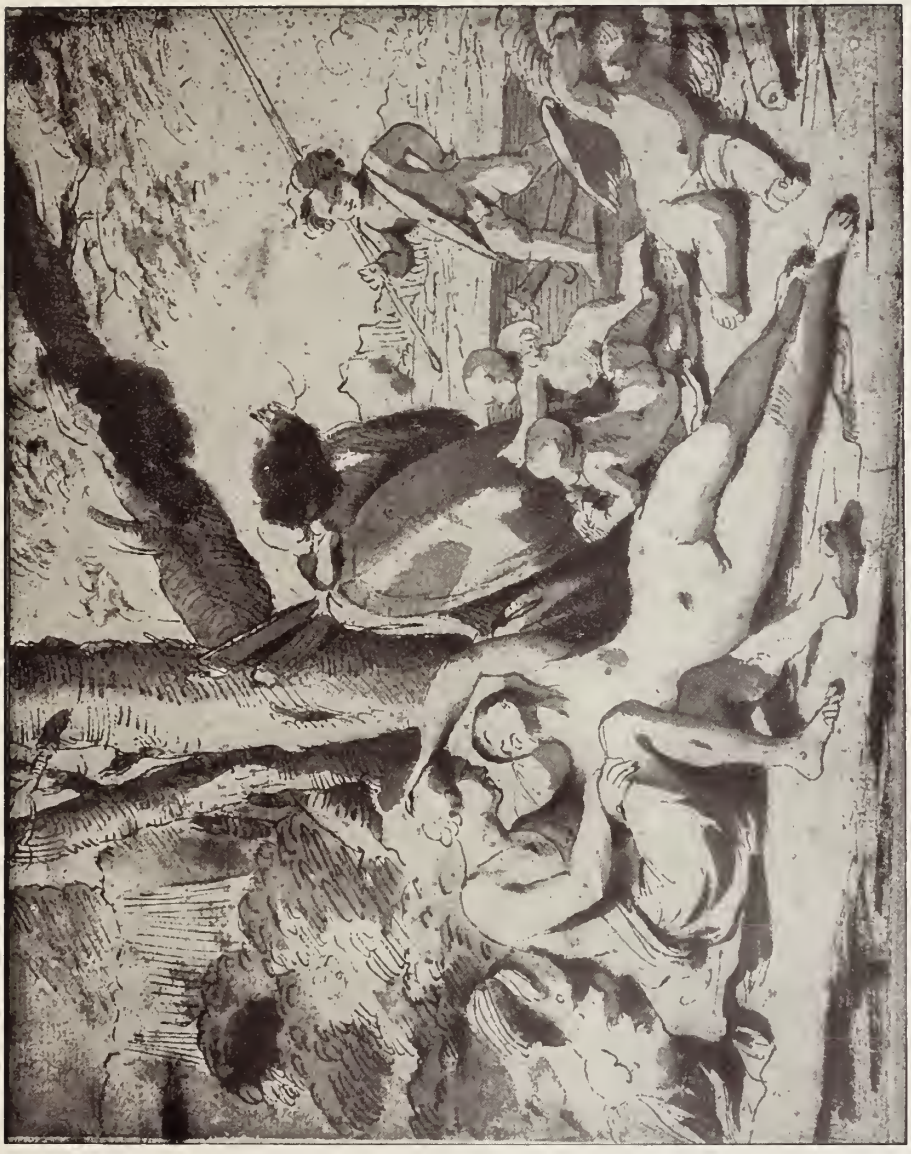
Aufgelöstheit dieses Bildes. Aus dem Gesamtton klingen, immer durch Gold gedämpft, die farbigen Akzente auf und schmeicheln sich zart in die Augen des Beschauers. Wie sich das Gold zum Rot erhitzt, wie ein Sonnenfleck auf einer Schulter, ein Glanzlicht auf einem Gefäß oder Gewand aufleuchtet, war ihm hier wichtiger darzustellen, als die vollständige Deutlichmachung der Muskulatur, der funktionellen Bewegung, die Poussin später energischer betonte. Das Malerische überwiegt hier das Plastische. Der Raum ist durch die Figuren und um der Figuren willen geschaffen. Die Landschaft spricht nur als Farbe und Linie, noch nicht als selbständige Natur. Die Felsgruppe im rechten Hintergrund ist in Licht weich aufgelöst, mit in die weiche Hingebung an Sonnenfreude einbezogen. Der Baumgruppe rechts ist alles Starre und Feste genommen, indem sie in ein vertikales Stammbündel geteilt wurde, durch welches der Himmel überall hindurchscheint. Gleichzeitig ist durch diese Vertikalen den bewegten Linien der Feiernden überall ein beruhigendes Gegengewicht gegeben. Ohne das Reliefmäßige zu betonen, sind doch überall Verkürzungen vermieden. Alle Gestalten sind unbekleidet. Der Ausdruck ruht überall auf einer fast schwebenden Leichtigkeit. Der trunkene Silen lastet nicht in den Armen der ihn Kränzenden; er und die zwei, die ihn stützen, erinnern an die Silengruppe auf Cortonas Bacchanal in Rom. Die anmutige Silhouette des knienden Fauns macht den Trunk zu einer festlichen Handlung. Über irdische Schwere emporgehoben, erscheinen die beiden Frauen, von denen die vordere correggeske, die hintere tizianische Nachwirkungen in sich trägt.

Die *bacchischen Szenen* in *Kassel*, *Madrid*, *London*, *Petersburg und Cobham Hall* zeigen die neue reliefmäßige Vortragsweise Poussins besonders deutlich und bezeichnen eine ideale Verbindung zwischen antiker Empfindsamkeit für schöne Proportionen und organischen Aufbau und dem farbigem Sehen eines Tizians. Die *Kasseler bacchische Szene*, (Abb. Bd. II, Nr. 51) von der das Museum zu Bayonne eine gute Kopie mit geringen Übermalungen besitzt, ist in der Art eines Hochreliefs

gegeben, in dem die Licht- und Schattenwirkung bedeutend akzentuiert ist. Der Keil der figuralen Komposition, der sich nach links zuspitzt, steht vor einer hohen und breiten, schattendunklen Baumkulisse, die der Reliefdarstellung die Grundfläche giebt, vor der sie sich in den Höhenpunkten intensiv leuchtend entwickelt. Die Bewegung keiner Figur greift über die vordere Fläche hinaus oder hinter die Grundfläche zurück; streng ist die kubische Einheit gewahrt, innerhalb der sich ein überaus reiches Spiel von Überschneidungen entfaltet. Die Tiefenwirkung ist durch Deckung von Figur zu Figur und durch eine irreale Lichtromantik gegeben. Der Akt der Nymphe schwimmt in Helligkeit, während die beiden Faune nur mit flockigem Licht überstreut sind, das den im Vordergrund Knieenden in die Tiefe drückt und den Schreitenden nach vorne zieht. Die Silhouette der Nymphe mit den vollen Lippen, der edlen, mit der Stirnlinie verbundenen Nase und den hochliegenden Augen hebt sich durch scharfe Konturierung heraus. Niemals früher hat Poussin in so gedrängtem Raum so reiche Gegensätze von Linien und Flächen entfaltet, die ruhig nur durch die Geschlossenheit der ganzen Darstellung wirken. Eine schöne Variante dieser *bacchischen Szene* (Abb. Bd. II, Nr. 52) besitzt die *Eremitage* in Petersburg. Hier besteigt die Nymphe einen Ziegenbock. Der schlanke Faun hilft ihr zärtlich. Ein leuchtender Putto fliegt schon hinaus ins helle Licht, ist aber noch nicht vor die weiße Helligkeit selbst gesetzt; dennoch ist dies der erste Versuch zu pleinairistischen Effekten. Das Ganze ist zierlicher, auch in den Farben zarter abgewogen und weicher in den Übergängen als das Kasseler Bild.

In der *bacchischen Szene* (Abb. Bd. II, Nr. 53) im *Prado* ist der Reliefcharakter nicht so streng gewahrt; wohl in der Gruppierung der Figuren, nicht aber in der Lichtbehandlung. Einmal ist die Grundfläche zerrissen. Im Bildzentrum ist Ferne gegeben, nicht imitativ detailliert, wohl aber für die Illusion. Dazu kommt, daß die Ferne sogar noch Licht trägt: leuchtend goldenes Abendrot; und obendrein steht vor diesem lichtstarken Grund noch ein

TAFEL 7.



Nicolas Poussin / Handzeichnung zu Mars und Venus im Museum zu Chantilly.

Putto, der wiederum von Licht vollgesogen ist. Über die Begrenztheit der bildhauerischen Ausdrucksmöglichkeiten wuchs der Maler durch diese Kühnheit hinaus, zu der Beobachtungen in der freien Natur ihn geführt haben werden. Trotzdem ist auch auf diesem Bilde die Lichtführung unrealistisch. Man kann das nachrechnen. Nymphe, Bacchant, Putto und Felswand werden von links oben hell bestrahlt, wo die Sonne nicht stehen kann, wenn sie die unteren Ränder der Wolken gleichzeitig vergolden soll. Dennoch wirkt das Bild einheitlich und überzeugend, weil der Gesamtton alles zusammenfaßt und weil die Strahlung des Lichtes selbst niemals dargestellt ist, die Körper wie bei Rembrandt, von Licht vollgesogen, als Lichtphänomene wirken.

Eine Replik dieser *bacchischen Szene* (Abb. Bd. II, Nr. 54) besitzt die *Eremitage* in Petersburg. Abweichungen zeigen das Blattwerk zwischen dem linken Bein und dem linken Arm der Nymphe, das Blattwerk am Baumstamm rechts und der Strauch auf dem Felsen rechts, der Lendenkranz des Fauns. Der Putto auf dem Petersburger Bildes ist geflügelt und steht als halbdunkle Masse vor einem grünblauen Himmel. Sind das schon keine Kopistenänderungen, so bestärkt die Malweise, die weiche Modellierung der Akte, die gute Schattenführung und die Frische des Ganzen die Überzeugung, daß die Variante von Poussins eigener Hand stammt.

Weniger Vertrauen erweckt eine Variation dieser *bacchischen Szene*, die der Duke of Sutherland im *Stafford House* in London besitzt. Das Bild befremdet durch die wattigen Felsen im Hintergrund, die leblosen Hände und den stupiden Gesichtsausdruck der Nymphe. Da man der Sammlung dieses Engländers ohnedies eine vorsichtige Zurückhaltung entgegenzubringen genötigt ist, und der Schmutz des Bildes eine Untersuchung erschwert, schalten wir es aus.

Die Licht- und Farbensymphonie ist das Eindrucksstärkste auch auf dem *Jagdzug des Meleager* (Abb. Bd. II, Nr. 55) im Prado, und überwiegt sogar den unvergleichlichen Bewegungsrhythmus der ganzen Komposition und die antiken Erinne-

rungen, die in den Reitern zum Ausdruck kommen, welche aus den für die Hyppolitussage charakteristischen jugendlichen Reitern auf römischen Sarkophagen abgeleitet sind.[132]/ Vor gesättigtem Steinbraun, das sich in den Felsen und Baumgruppen rechts zu tiefem Umbra steigert und links im abendglühenden Himmel vergoldet, leuchtet der milchweiße Schimmel hell auf, umrahmt von tiefen, aus Venedig abgeleiteten Feuertönen. Es will scheinen, als habe Poussin sich gesammelt, um in diesem Werk alle Erfahrungen bisheriger Jahre zusammenzufassen. Mahnt die heiße Glut der Farben an die *Lautenspielerin* im Louvre, an *Tancred und Hermione* in Petersburg, so ergibt der glückliche rhythmisierte Bewegungszug eine Parallele und Steigerung des *Zentaurenkampfes* in Cobham Hall, des *Bacchanals* im Prado und innerhalb der Steigerung einen Hinweis auf den *Triumph der Flora* im Louvre. Im Vergleich zu dem letzteren Bild ist die Bewegung noch greifbarer, materieller und realistischer. Um das Auge nicht zu verwirren, beruhigen bedeutende Motive innerhalb der Bewegtheit des Ganzen. Meleager selbst sitzt in stolzer Haltung im Sattel. Sein Pferd schreitet gelassen aus, während der Fuchs im Vordergrund sich wild zurückbäumt und der Schimmel in der Mitte kühn vorwärts springt. Die gleichen Gegensätze von Ruhe und Bewegung finden sich in den Hunden, heben sich in den Gestalten zur Harmonie auf. Atalanta, die mit ihren Gefährtinnen hurtig voranschreitet, wendet das Haupt, um ihr Vorwärtsschreiten zu hemmen und gleichzeitig das Interesse auf den Zug zu lenken. Durch die Blicke der einzelnen Gestalten wird das Interesse des Beschauers auf den weißen Schimmel gesammelt, über dem akzentuierend sich die ruhige Vertikale der Dianastatue erhebt.

Der gleiche Vorwurf wurde von Zeitgenossen vielfach behandelt. Aber alle faßten das Thema bewegter und unruhiger im einzelnen wie im ganzen auf.

TAFEL 8.

Nicolas Poussin / Illustration zu Leonardos Traktat der Malerei in der Eremitage zu Petersburg.

VIERTES KAPITEL

DER GEIST DER ANTIKE IN POUSSIN

Immer verlangte Nicolas Poussins Natur, Erworbenes reicher auszugestalten. Schon die Betrachtung seiner Jugendjahre erwies, daß er mehrfach Begonnenes liegen ließ, um den Geist in eine neue Richtung zu dehnen. Darin erkennen wir, wie wenig ihm an äußeren Vorteilen gelegen war, wie sehr im Gegenteil beständig sein ganzes Vermögen darauf gelenkt blieb, den Gesichtskreis zu erweitern und dem Geheimnis der Natur von vielfältigen Seiten aus nahe zu kommen. Hätte er seine Kunst im Schatten Tizians weiter wachsen lassen, würde er ihr äußerlich mehr Einheitlichkeit gegeben haben; jedoch er wäre mutmaßlich durch das unablässige Anschlagen der gleichen Saite innerlich bald verarmt. Ist die Vielseitigkeit eines Künstlers wünschenswert, so ist es die Vielseitigkeit des Publikums ebenso sehr. Der Menge aber, der es zu mühevoll dünkt, die Mannigfaltigkeit eines Künstlers zu begreifen, ist es immer annehmlich, wenn ein Künstler sich nur in einer Manier auszeichnet. Sie spornt durch beifälligen Zuspruch häufig die Maler an, in der einen Weise, die ihr zusagt, fortzufahren. Da aber Anerkennungen, äußere Erfolge und Ehrungen Poussins Charakter zu biegen niemals imstande waren, sehen wir ihn sich plötzlich von erreichter Meisterschaft in einer Art abwenden, um ein Neues zu beginnen, dem er ebenso wie dem früheren Streben alle Kräfte und Sorgfalt widmete. In der Geringschätzung des Beifalls erkennen wir die Freiheit seines Geistes; in der Leiden-

schaft seines Wollens, in der Beharrlichkeit seines Forschens, in seinem Zug zum Universalen die Goethe verwandte Natur.

Die venetianische Epoche, die einem Durchschnittskünstler als Lebenswerk genügt hätte, hat uns Poussin im Banne einer sinnlichen Glut gezeigt, wie sie die Zeitatmosphäre Roms kennzeichnete. Mehrfach mußten wir vor den Werken dieser Periode an Guido Reni, Domenichino, Tizian und die Carracci erinnern, erkannten aber stets unter der Oberfläche das persönliche Temperament, die konstruktive Tendenz seiner Anschauung, Poussins eigenstes Naturell. Von Albani schied er schon damals sich klar. Während jener das zufällig Erfaßte und Begriffene unverbunden darstellte, verarbeitete Poussin denkend das Gesehene und strebte durch systematischen Ausbau des Geschauten ins Typische, schmiedete aus den Vielheiten seiner Empfindungen und Vorstellungen eine geschlossene Einheit von konsequenter Struktur. Die Carracci hatte er übertroffen, indem er tiefer ins Räumliche gedrungen war, und eine strengere Einheitlichkeit im Kompositionellen, wärmer glühende Farbenharmonien erreicht hatte. Tizians Idyllen hatte er durchgeistigt und wandte sich von ihm, als er von ihm nichts mehr lernen konnte. Nur Domenichino blieb sein Gefährte; in dessen Kunst entdeckte er immer wieder fruchtbare Gedanken.

War Poussin eine Zeitlang die seltene Einigung eines gemäßigten Rationalismus mit einer gefühlsmäßigen Auffassung gelungen, so begann von jetzt an das Rationalistische zu überwiegen. Wille und Handlung drängen das lässig Gefühlsmäßige zurück. In dieser Disziplinierung seines Geistes scheint ihn ein großer Positivist des XVI. Jahrhunderts gefördert zu haben.

[133]/„Wer die höchste Sicherheit der Mathematik verschmäht, nährt sich von Verwirrung. — Mich lese, wer nicht Mathematiker ist, in meinen Grundzügen nicht.“ Derartige Leitmotive müssen Poussin verlockt haben, tiefere Einsicht in das Denken Leonardo da Vincis*/zu gewinnen. Die erläuternden Handzeichnungen, die er der Abschrift des „Trattato della Pittura “hinzu-

* Vgl. X. Exkurs: Poussins Handzeichnungen zu Leonardo da Vincis Trattato della pittura.

Nicolas Poussin / Illustration zu Leonardos Traktat der Malerei in der Eremitage zu Petersburg.

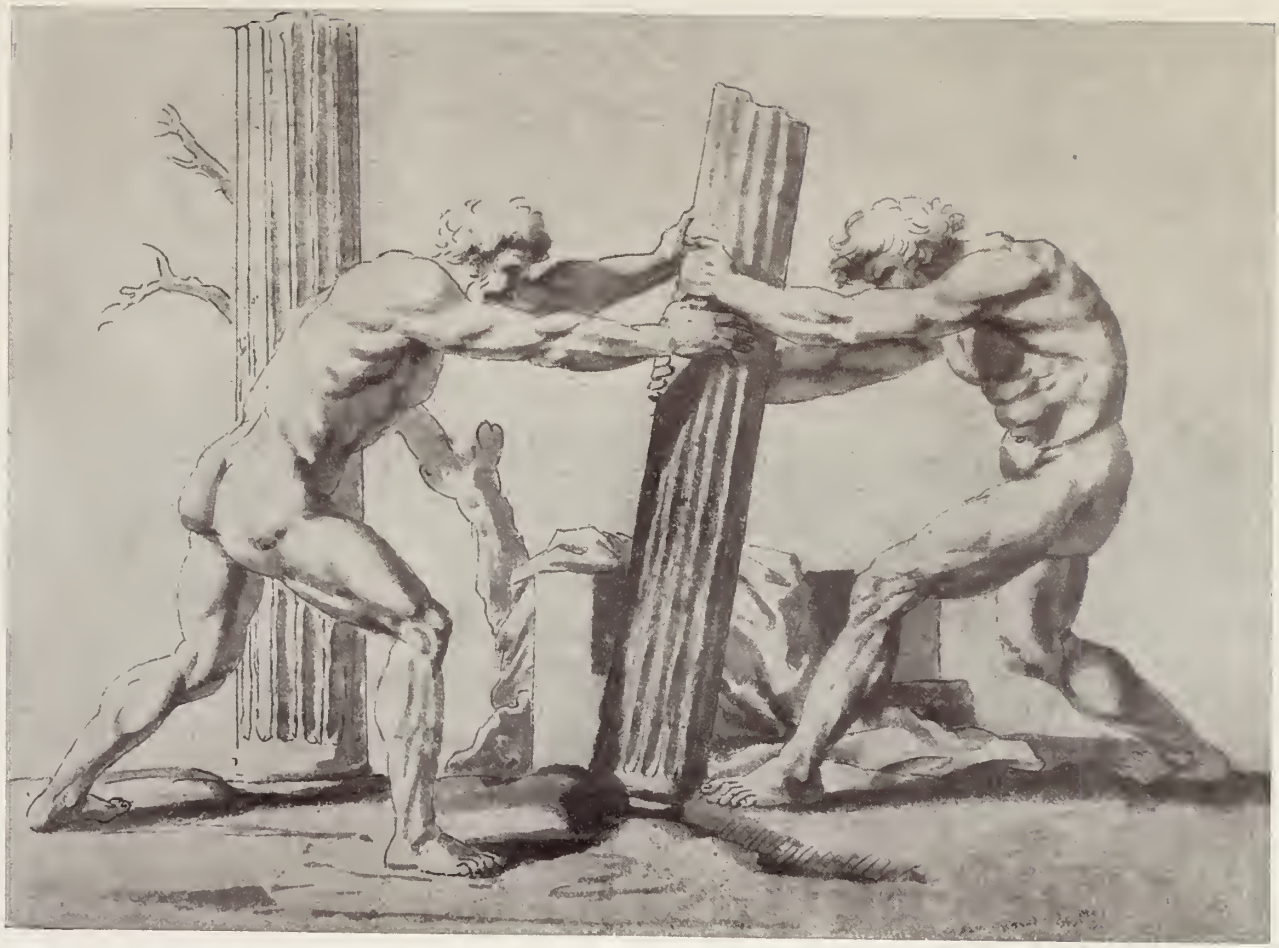
fügte, beweisen, daß er den Traktat aufmerksam studiert hat. Da sein Schwager Gaspard ihm bei der Abschrift geholfen hat, ist nicht anzunehmen, daß er sie vor seiner Heirat gemacht hat. Daß er das erste Glück seiner „vergnügten" Ehe mit so ermüdender Arbeit unterbrach, hat wenig Wahrscheinlichkeit für sich. Die Handzeichnungen selbst endlich scheinen in das letzte Ende der venetianischen Epoche zu gehören. Die Körperformen sind durch Aufteilung in Licht und Schatten modelliert. Das Licht erscheint als Faktor der Plastik wie auf der *Anbetung der Könige*, *der Bathseba* und der *Auferziehung des Jupiter*. Wir glauben daher nicht zu irren, wenn wir diese Handzeichnungen um 1635 ansetzen. Damit stimmt auch ein gewisser Einfluß Leonardos überein, der nicht von dem Maler, sondern von dem großen, in der Praxis geübten Denker um diese Zeit auf unseren Maler einwirkte. Freilich hat Poussin später erklärt, daß das wahrhaft Wertvolle des Traktates über die Malerei sich auf eine einzige groß gedruckte Seite zusammenziehen ließe; aber der Mathematiker, der Meister der Perspektive und der Anatomie wird dennoch ihm wertvolle Anregungen gegeben haben. Zwar manches aus dem Traktat der Malerei war durch Annibale Carracci und Guido Reni, die als erste Römer aus Leonardos Schriften Nutzen gezogen hatten, schon Allgemeingut geworden, woraus sich vielleicht Poussins späteres Urteil ergab; aber es ist doch bemerkenswert, daß Poussin gleichzeitig mit dem Studium der Schriften Leonardos in der Raumeroberung Fortschritte gemacht, den Baumschlag differenziert, den Glanz der Blätter und ihr Auffangen von Luftspiegelungen aufmerksamer beobachtet, die Gelenke und ihre Funktionen klarer artikuliert hat und daß das alles künstlerische Forderungen Leonardos sind. Gewiß entsprachen sie auch Poussins Geist. Aber es scheint, daß der nähere Umgang mit Leonardo Poussin strenger unter die harte Botmäßigkeit seines eigenen Genius gestellt hat.

Zwingen uns die Umstände, Poussins theoretisierende Interessen am Eingang dieses Kapitels nachdrücklich hervorzuheben und zu betonen, daß der Denker jetzt entschiedener in

ihm hervorzutreten begann, so klingt der Auftakt dieser Periode dennoch warm und weich.

Auf dem Münchener Gemälde: *König Midas vor Bacchus knieend* (Abb. Bd. II, Nr. 56) kehrt das Ariadne-Motiv noch einmal wieder. Der Bacchus, die Ziegenböcke, der Tiger sind auch hier aus Carraccis Deckengemälde im Palazzo Farnese abgeleitet. Die diagonale Anlage der Komposition ist eine Nachwirkung des barocken Zeitstils. Das Körperideal von Bacchus und Midas geht auf die späte Antike zurück, wie sie seit ihrer Interpretation durch Annibale im Ansehen stand. Die bestimmtere Konturierung unterscheidet die Figuren von früheren. Das Raumgefühl ist klarer. Die breitere Vorderbühne setzt sich logischer in den Mittelgrund fort, dessen Figuren in Linie, Farbe und thematischer Beziehung dem Vordergrund inniger verbunden sind. Die Baumgruppe ist nicht mehr ein Motiv der Trennung, sondern der Vermittlung zu den hinteren Plänen. Freilich, noch immer ist die Landschaft den Figuren subordiniert, deren große Formen den Vordergrund ganz beherrschen; bemerkenswert aber ist die fortgeschrittenere Nuancierung des Laubwerkes.

Die vollere, rundplastische Herausarbeitung der Figuren rückt dieses Bild wie die *Errettung des jungen Pyrrhus* (Abb. II, Nr. 57) im Louvre von den früher behandelten, mythologischen Bildern ab. Scheint der kupferrote Gesamtton letzteres Bild den Gemälden des vorigen Kapitels zu verbinden, so ist dagegen zu bedenken, daß dieser Ton täuscht, da er nur aus dem Durchwachsen des Bolusgrundes entstanden ist, und daß diese Alterserscheinung, sowie Retouchen aus dem XVIII. Jahrhundert den ursprünglichen Charakter des Bildes verschleiern. Durch die reichere Modellierung der Körperformen, die Mannigfaltigkeit in der Bewegung, die nachträglich aufgesetzten Lichter fügt es sich an dieser Stelle ein. Die Zeichnung in Windsor bestärkt uns in dieser Annahme. Die helle Vertikale der Statue im Hintergrund verlangt, dieses Bild nahe dem *Meleager* zu nennen. Die Haltung des jungen Pyrrhus rückt es in die Nähe *der Anbetung der Könige*. Auch hier ist der zweite Grund schon besser aufgeklärt worden, ob-



Nicolas Poussin / Illustration zu Leonardos Traktat der Malerei in der Eremitage zu Petersburg.

wohl der Dualismus von Vorder- und Hinterbühne nicht gelöst wurde; die Übergangsgestalt des Flußgottes, die von einem in den andern Plan weisenden Gesten vermitteln nur notdürftig.

Die Isokephalie der Vordergrundsgruppe bildet eine Elipse, die den kleinen Pyrrhus umschließt. Eng um ihn gruppieren sich drei Frauen, die in ihren massigen Flächen, breiten, flatternden Gewändern und gleichmäßig eingestellter Blickrichtung den Schwerpunkt der Gruppe auf die rechte Bildseite zu ziehen drohen; dem wird durch die heftige Linksbewegung der vier Krieger in der Bildmitte entgegengearbeitet. Ihre Arm- und Schulterlinien ziehen das Auge energisch nach links in die Tiefe; das Pferd, das senkrecht zu dieser Diagonale das Auge in die entgegengesetzte Richtung ablenkt, leitet zu der ruhigen, hellen Vertikale der Statue über, die sich plastisch von dem abendlichen Himmel abhebt. In dieser Weise ist durch kluge Überlegung ein Gleichgewicht geschaffen, denn der Blick wird, einmal in die Tiefe gezogen, doch gleich wieder durch eine besondere Erscheinung aufgehalten, damit er nicht in die Ferne falle. Durch die Richtungsdivergenzen der Kämpfenden, durch viele Überschneidungen und Drehungen der Körper, durch Gegensätze der Flächen und Gesten wird das Bild besonders reich; und man muß gerade hierbei bewundern, wie Poussin Bewegungsmotive Kämpfender von antiken Reliefdarstellungen der Meleagersarkophage oder der Trajanssäule individuell und im bereichernden Geschmack seiner Zeit abwandelte.

Die *Anbetung der Könige* existiert in drei Exemplaren, von denen dasjenige in der Galerie zu Dulwich[134] sicherlich nicht das Original ist. Ein wenig kleiner als die übrigen, ist es in den Farben kälter, in der Zeichnung schulmäßiger. Die Madonna ist schablonenhaft gemalt, blasser und lichtärmer im Ton, das Kind sieht ältlich und rhachitisch aus, die Hände der Weisen sind flau und ausdruckslos. Diese Kopie, die aus dem XVII. oder XVIII. Jahrhundert stammen mag, soll aus dem Besitz von Joshua Reynolds erworben sein und wird auch von Fachleuten in England nicht mehr als Originalarbeit geachtet.

Raffaels Werkstatt / Anbetung der Könige in den Loggien des Vatikans zu Rom.

Die Exemplare in Dresden und Paris weisen unter sich Abweichungen auf. Die Kopie in Dulwich ist eine genaue Wiedergabe des Dresdner Bildes, was für dieses als originales Vorbild spricht.

Auf dem *Pariser Bilde* (Abb. Bd. II, Nr. 58) fehlt im Hintergrund die obere Hälfte der niedrigsten, sich nach links der Architektur zuneigenden Birke; die zweite Birke neigt sich statt nach links, wie auf dem Dresdener Bilde, nach rechts; der Berg, der rechts von der Bildmitte und rechts von der antiken Säule sichtbar wird, ist kraterartig abgeplattet; zu Füßen der Madonna fehlt ein Stein. Die Löcher in der Mauer weisen kleine Abweichungen auf. Das alles sind Kopistenflüchtigkeiten. Bemerken wir weiter noch, daß das Kind, die Madonna und der erste der Weisen, der en face steht, schulmäßiger gemalt sind, so scheint uns erwiesen, daß auch das Pariser Bild, dessen Farben vom Bolusgrund fast ganz aufgesogen sind, eine Wiederholung ist. Die übrige Güte der Arbeit läßt es als Werkstattkopie, vielleicht noch unter Poussins Aufsicht ausgeführt, erscheinen.

Gault de St. Germain[135]/, Smith[136]/ und andere behaupteten, daß die *Anbetung der Könige* im Louvre zwanzig Jahre nach den

übrigen, also 1653 für den Finanzintendanten de Mauroy gemalt worden sei und glaubten dadurch das Pariser Bild legitimieren zu können. Wie aber aus Poussins Briefen hervorgeht, hat er für de Mauroy[137]/ keine Anbetung der Könige, sondern eine Anbetung der Hirten gemalt. Dieser Irrtum spricht auch nicht für die Echtheit des Bildes. Im übrigen läßt sich dieses Werk aus stilkritischen Gründen gar nicht in die fünfziger Jahre legen. Endlich fällt die Signatur[138]/ des Dresdener Bildes für die Klarstellung ins Gewicht. Zu der Dresdener Originalarbeit besitzt das Münchner Kupferstichkabinett eine Zeichnung, die die ganze Komposition im ungekehrten Sinne zeigt und vermutlich nach dem Stich gemacht ist, während die Zeichnung in Chantilly, Nr. 163, aus dem Cabinet Crozat eine Studie zu dem Bilde vorstellt. Die Gesamtkomposition erinnert besonders in der Anordnung von Mutter und Kind, in der Inbrunst des ersten Königs und im Hintergrund an Tizians Anbetung in Mailand, in der Konzentration der Gruppe, im Typus und im Knieen des vorderen Königs, in der Lage des Kindes an die Anbetung in den Loggien. Auf Domenichinos Gruppe im Palazzo Doria sind Mutter und Kind mit dem knieenden Könige benfalls ähnlich orientiert; sonst allerdings ist dessen Anbetung lockerer, anekdotenhafter und schwächlicher komponiert. Aber auch die Analogien mit Tizian und Raffael betreffen nur Einzelheiten. Das venetianische Bild zerfällt in zwei Teile, dessen einer von einem Schimmel beherrscht wird, der die Gottesmutter fast vergessen läßt. Die Raffaelische Komposition trägt ausgesprochenen Bühnencharakter, während Poussin in diesem Bilde deutlich zur Gestaltung des Freiraums drängte.

Ähnlich wie im *Pyrrhus* sind auch hier die Figuren des Hintergrundes ideell und malerisch zu denen des Vordergrundes in Beziehung gesetzt. Der Bewegungszug drängt rechts aus dem Hintergrund nach vorne und geht in einer stark betonten Diagonalen hinunter zu dem vorne knienden König, endet im Christuskind und läuft sich in der S-Linie der Madonna tot. Vertikale Figuren und Architekturformen, sowie die Ein-

gliederung der Vordergrundsgruppe in ein Rechteck beruhigen mehrfach die bewegte Gruppe. Dieses barocke Kompositionsschema ist eine Umkehrung desjenigen, das Poussin in der *Errettung des Pyrrhus* anwandte.

Dem Madonnatypus dieses Gemäldes ähnelt *die Bathseba* (Abb. Bd. II, Nr. 59) beim Herzog von Bedford, ein bisher nirgends erwähntes Bild. Die gleiche, mädchenhafte Weichheit in der Gesamtauffassung des Körpers, der gleiche, sanft niedergeschlagene Blick, die gleichen, sehr langen Beine. Die Behandlung des Kopftuches der Dienerin, die das Gewand reicht, erinnert an das Kopftuch der Madonna. Und es will scheinen, als habe Poussin für beide Bilder die gleiche Architektur als Modell genommen, die er einmal als Ruine malte, das andere Mal rekonstruierte. Wir sehen die gleiche Säulenordnung auf breitem Unterbau mit rechts im Hintergrund vorspringendem Pilaster. Wir erkennen die gleichen, kompositionellen Grundgedanken in leichterer Prägung. Über die Brüstung des Palastes beugt sich, die Schöne zu belauschen, David, dessen Ähnlichkeit mit König Midas frappiert. Echt poussinesk sind die schmalen Brauen, die Schatten in den Augenhöhlen, die langen, schlanken Finger und die abstehende große Zehe der Bathseba. Bezeichnend für diese Epoche ist der vergoldete baumgrüne Gesamtton, aus dem der blonde Akt, umrahmt von Blau und Karmoisin, aufklingt, sind die weichen Konturen, die die Muskulatur nur durch die Modellierung in Licht und Schatten ahnen lassen. Daß das Bild in den Übergang aus der venetianischen Epoche in die Periode, in der das Licht ihm ein Faktor der Plastik wurde, gehören muß, zeigt die Aufteilung der Extremitäten in Licht und Dunkelheiten. Das liebreizende Modell veranlaßte ihn, in der Anbetung und hier von seinem üblichen Schönheitstypus, der straffer und sehniger ist, abzuweichen.

Noch einmal begegnen wir dem gleichen, überschlanken Frauentypus mit den sanft abfallenden Schultern als Armida auf Lord Scarsdales Gemälde: *Rinaldo und Armida*, (Abb. Bd. II, Nr. 60) das auch für den Ausklang der venetianischen Epoche charakteristisch ist.

TAFEL II.

Nicolas Poussin / Illustration zu Leonardos Traktat der Malerei in der Eremitage zu Petersburg.

Malerische und zeichnerische Interessen streiten sich hier in ihm. Die geistreichen Reflexlichter auf dem Busen der Frauen weisen in die Zeit, wo ihm das Licht der große Zauberer war. Die Art, wie die vier Akte zu einer zart gezackten Silhouette zusammengeschlossen sind, gehört der etwas späteren, nervös differenzierteren Epoche an. Auch die Halbtöne, das zarte Absetzen heller Flächen voneinander erreicht er in dieser Vollendung erst jetzt.

Wurde Poussin um 1635 durch verschiedene Einwirkungen aus seiner Bahn gelenkt, so hat diese neue Stilwandlung doch keineswegs den Charakter einer schroffen Brechung, sondern vielmehr den einer allmählichen Schwenkung gehabt, die so sanft einsetzte, daß früheres Wollen und Ermessen mit in die Kurve hinüberglitt und sich erst nach Jahren in der neuen Richtung verlor. Dieser Umstand erklärt, daß wir mehrfach noch Nachwirkungen der venetianischen Epoche in dieser neuen Periode erkennen, wie wir auch das Einsetzen der Stilwandlung schon in Bildern von 1633 wahrnahmen.

Das köstliche Bild *Jupiter und Kallisto* [138] (Abb. Bd. II, Nr. 61) gehört hierher. Der strengere Frauentypus, die reliefmäßige Anordnung, die durchgeführte Modellierung zeigen einen stärkeren antiken Einfluß. Die Belebung des zweiten Planes durch impressionistisch erfaßte, farbig bedeutsame Gestalten, die ganz auf komplementären Gelb-Blau aufgebaute, harmonistische Tendenz der malerischen Behandlung, bringen es in die Nähe der *Anbetung der Könige*. Die Auffassung der Liebesszene zwischen dem in der Gestalt der Diana sich nähernden Jupiter und der Kallisto ist von so zarter Schlichtheit und so fern aller repräsentativen Absicht, daß man an die zwanglose Vortragsart der früheren Tassoschen Motive: *Tankred und Hermione*, *Rinaldo und Armida*, *Cephalus und Aurora* erinnert wird.

Der zarte Zweiklang: blau-gelb reiht auch die *Ruhe auf der Flucht* (Abb. Bd. II, Nr. 62) im *Grosvenor House* in London hier ein. Die Gruppe ist zwanglos und anmutig geordnet; ihre ruhige Zuständlichkeit hat keinen direkten Zusammenhang mit dem

Thema, ist keiner Idee unterstellt, wie das auf den späteren Bachanalen der Fall ist. Sie will nichts anderes darstellen als ruhende Menschen. Auch hierin reiht sich das Bild, als eins der letzten der Art, an die venetianische Epoche an, während von nun an die Darstellung einer Handlung: in den Bachanalen der Tanz, in den sonstigen Bildern ein packendes Einzelgeschehnis überwiegt.

Auch die beiden Gemälde *Jupiters Auferziehung durch die Ziege Amalthea* (Abb. Bd. II, Nr. 63 u. 64) in *Dulwich und Berlin* sind Übergangsbilder; doch sie typisieren keinen Zustand mehr. Sie geben die Summe vieler für eine „Auferziehung" typischer Handlungen in der Darstellung einer einzigen charakteristischen Situation, die so selber ins typische erhoben ist. Eine geduldige Betrachtung erweist die Verschiedenheit auch im Körperideal gegenüber früheren Körpern, eine plastischere Modellierung der Formen und vor allem eine freiere, leichtere Gruppierung der Figuren in der Landschaft, sowie eine eindringlichere Differenzierung des Laubes. Das Feuer der früheren Bilder hat sich abgekühlt. Die Kompositionsprinzipien sind hier andere als bei den eben besprochenen Werken. Die Mittelachse ist durch den kahlen Baumstamm im Mittelgrund stark betont, die allerdings von der hoch gestellten Pyramide der Gruppe überschnitten wird. Die Quellnymphe erinnert an Gestalten antiker Malereien. Auf dieser Fassung des Themas sowohl wie auch auf dem Gemälde des Kaiser-Friedrich-Museums wird der Blick durch eine Ziege dort links, hier rechts in die Tiefe geführt. Auf beiden ist das Räumliche offener und freier gegeben, indem nicht eine Baum- oder Felsenkulisse die Nähe von der Ferne trennt. Die Mittelachse ist hier durch den Unterschenkel der sitzenden Nymphe betont worden; von ihm aus entwickelt sich nach links der weibliche Körper, nach rechts in ähnlicher Kurvatur der nackte Baumstamm. Links vorne, neben der Bildachse, gruppieren sich Amalthea mit dem kleinen Jupiter, rechts duckt sich ein Bacchant, der die Ziege melkt. Diese Gruppe ist reliefmäßiger gestaltet als die auf dem Bilde in Dulwich. Wäh-

Nicolas Poussin / Handzeichnung zur Anbetung der Könige im Museum zu Chantilly.

rend das Gesicht der sitzenden Nymphe antike Vorbilder verrät, ist ihre kontrapostische Drehung ein barockes Motiv. Wie im Kompositionellen antike und barocke Elemente sich streiten, so herrscht in der Farbe ein Antagonismus zwischen venetianischer Lyrik und freskanter Epik. Das Licht ist nicht mehr Stimmungsfaktor, sondern in den Dienst der plastischen Gestaltung gestellt. Noch ist die romantische Wärme der Farben nicht ganz verflogen; aber schon beginnen sie dekorativ belebend zu wirken. Während in der venetianischen Epoche die Herausentwicklung der einzelnen Farben aus dem Bolusgrund zu einer einzigen Melodie führten, entwickelte Poussin jetzt mehr und mehr von dem Grundton aus Harmonien, in denen die einzelnen Stimmen eine selbständige Führung gewinnen, aber einander so ebenbürtig sind, daß das Ganze wie ein Gewebe verschiedener Tonfolgen erscheint. Sie isolieren sich mehr und mehr von dem Untergrund, lösen sich aus ihren Verhältnissen und gewinnen in diesem Sinne abstrakteren Charakter.

Sehr ähnliche Kompositionsmittel verwandte Poussin in einem biblischen Thema: der *Ruhe auf der Flucht* (Abb. Bd. II, Nr. 65), das uns nur in einem Exemplar bekannt ist, welches wir für eine Kopie aus dem Anfang des XIX. Jahrhunderts halten. Der Versuch, durch den rechts in die Landschaft hineinschreitenden Elefanten — wie auf den vorher besprochenen Werken durch die Ziege — Tiefenillusion zu erreichen, scheint uns für die Entstehung der Arbeit um 1635/36 zu sprechen. Auch der farbige, auf blau-gelb abgestimmte Aufbau und die antikisierenden Engeltypen sprechen dafür. Ihren ursprünglichen Gesichtsschnitt vermitteln uns die Stiche besser als die Kopie, welche den Typus leider versüßlicht hat.

Im Anfang der abstrakteren malerischen Anschauung steht das Bild: *Pan und Syrinx* (Abb. Bd. II, Nr. 66) in der Dresdener Galerie. Hier sind die Farben nicht mehr an die Tongattungen der Grundierung und des Malgrundes gebunden, sondern fügen sich, unabhängig von der Tiefe, frei zu einer abstrakten Harmonie. So gibt uns dieses Werk den ersten, vollkommenen Eindruck seines

gewandelten Wollens. Das Raumempfinden ist aufgeklärter, die Landschaft detaillierter. Das Licht modelliert die Baumformen und spielt lustig auf den sommerlichen Blättern. Die Artikulation der Gelenke ist durchgebildeter. Sehnen, Muskeln und Adern zeichnen sich deutlich ab. Die Mittelachse ist nicht hervorgehoben, nur der Fuß der Syrinx betont sie leise. Sie hastet in diagonaler Richtung, verfolgt von Pan, in die linke Bildhälfte. Ihre Eile wird durch die gebrochene Vertikale des Flußgottes und durch die dunkle Vertikale des Baumes links gehemmt und ausgeglichen.

Die scheue Syrinx tritt königlicher als Venus auf dem Bilde in Rouen: *Venus zeigt dem Aeneas die Waffen* (Abb. Bd. II, Nr. 67) wieder auf. Sie und die Nymphe unter ihr, die ihr blondes Haar kämmt, sind die gelungensten Gestalten der Komposition, deren Held an Cortona erinnert. Nur Einzelheiten entzücken; im ganzen fehlt dem Bilde ein einheitlicher Rhythmus. Aeneas, der wie zufällig in die Gruppe der Götter tritt, beschwert die Komposition und dient, ohne formale Beziehung zu den übrigen Figuren, in Masse und Farbe nur als Ausgleich für das köstliche Waffenstilleben rechts im Vordergrund. Die hellen Blitzlichter auf den Waffen und dem Helme des Aeneas, die einer vorderen Lichtquelle entspringen, stehen im Zwiespalt mit dem sinkenden Abendgold in der Landschaft, in deren Tiefe hinein die Nymphen vermitteln.

Das Albert-Victoria-Museum in London besitzt eine Wiederholung des Bildes, die wir infolge ihrer oberflächlichen Raumbehandlung, ihrer flauen Konturierung, ihrer verwaschenen Farben und ihrer schwachen Absetzung der Flächen gegeneinander nur als spätere Kopie gelten lassen können.

Félibien erwähnt aus den Jahren 1637 bis 1639 mehrere stilistisch sehr verschiedene Bilder wie *Camillus, Pan und Syrinx, eine Armida mit Rinaldo, die Mannalese* und bemerkt ausdrücklich dazu, daß Poussin sich nicht nur bemühte, dem Vorwurf entsprechend den Ausdruck zu variieren, sondern auch jeweilig die Malweise zu ändern, indem er bald weicher, bald

TAFEL 13.

Nicolas Poussin / Handzeichnung zum Raub der Sabinerinnen im Museum zu Chantilly.

härter malte. Diese Bemerkung, die schon ein Zeitgenosse und Freund des Künstlers zu machen für nötig erachtete, erläutert manche stilistische Unterschiede der Bilder dieser Zeit. Mit Vorsatz behandelte er ein mythologisches Motiv weicher, schmelzender, band es in eine zartere Farbenskala als ein antikhistorisches, in dem männlicher Stolz, Freimut und Edelsinn den Beschauer fesseln sollten. Das lehrt die Verschiedenheit im Vortrag von *Pan und Syrinx* und *Coriolan* begreifen, die in der gleichen Zeit entstanden sein müssen wie *Camillus liefert den Lehrer der Falisker seinen Schülern aus*. Dennoch gibt es Gemeinsames zwischen den Idyllen und heroischen Darstellungen dieser Jahre. Einmal das immer deutlichere Beherrschtwerden vom antiken Schönheitsideal; zum andern die Raumklarheit. Während Poussin in der venetianischen Epoche nur den ersten Plan in abtastbarer Räumlichkeit gab, dann ohne Übergang den Hintergrund prospektartig daran schloß, ist auf den Bildern dieser Periode auch das Räumliche des zweiten Planes tastbar aufgeklärt; nur die Ferne, wo sie gegeben ist, verblaut noch ins Ungewisse. Zuweilen, wie auf dem *Camillus*, türmt sich der zweite Plan bergig in die Höhe und verdeckt die Ferne. Daraus ergibt sich, daß die Figuren zuweilen nicht mehr in streng reliefmäßiger Geschlossenheit in den ersten Plan gebannt sind, sondern in den zweiten Plan hinübergreifen. Durch das Eindringen in den Freiraum hat die Aktionsfläche der handelnden Personen an Tiefe gewonnen. Wenn es jetzt galt, willensbeseelte Handlungen und Einzelgeschehnisse darzustellen, orientierte er sich zum erstenmal am Bühnenstil. Viele Gemälde der venetianischen Epoche waren auf Fernwirkung berechnete, lebende Bilder. Der Beschauer rückt jetzt gewissermaßen von den hinteren Reihen des Parterres in die erste Reihe des Parketts. Er soll die mit Vorbedacht und Überlegung geleitete Regietätigkeit des Künstlers prüfen, in ihren feinen Nuancierungen abschätzen und die Einzelheiten der Funktionen, Gesten, Mienen, Gewänder und des kostbaren Schmuckes bewundern. Das Stilleben auf dem Bilde in Rouen verliert in der Ferne. Der prunkvolle Schmuck

der römischen Krieger auf *Camillus* verwischt sich in der Weite. Von ferne können wir den Tumult der leidenschaftlichen Szene nicht entwirren. Wir müssen gleichsam dem Vorgang unmittelbar beiwohnen, um den Zorn des Feldherrn mitzufühlen, um durch die Schändlichkeit des Lehrers der Falisker empört zu werden. Es ließe sich sagen: Für die früheren Bilder wählten die Modelle selbst ihre Stellungen, die schön sind, weil die wohlgestalteten Körper sich in edlem Rhythmus bewegten. Jetzt aber korrigierte der Regisseur bis ins einzelne auf der Bühne Haltung und Gebärden der handelnden Personen. Im *Coriolan* (Abb. Bd. II, Nr. 68) hat Poussin den Augenblick dargestellt, in dem der römische Patrizier, der die Vernichtung seines undankbaren Vaterlandes geplant hatte, auf die flehentliche Bitte seiner greisen Mutter Veturia, seiner Gattin Volumnia und anderer edler Römerinnen in Großmut und Edelsinn sein Schwert in die Scheide steckt, um Gnade für Recht walten zu lassen. Links steht ein aufrechter Krieger, das Symbol des verlassenen Roms, zu dessen Füßen Fortuna sich lagert. Nicht an ein Bühnenbild aus Shakespeares Feuergeist mahnt uns diese überlegt inszenierte Darstellung, sondern an Corneille, der nicht von der Leidenschaft der Charaktere ausging, sondern vom heroischen Motiv, das aus dem Pathos der Bewunderung erwächst. Poussins Gemälde erscheint wie ein Gegenstück zu dem Bühnenbild der dritten Szene des fünften Aktes in Corneilles Cinna: „Soyons amis Cinna . . .“ Die Tragödie ist zu gleicher Zeit entstanden wie Poussins Bild. Kraft, Energie und oratorische Größe sprechen aus beiden Werken. Beide Meister stellten in ihren Schöpfungen Menschen hin, wie sie sein müßten. Beide spiegeln den klassischen Geist Frankreichs aus dem XVII. Jahrhundert klar wieder.

Eine Zeichnung zu diesem Bilde — dem einzigen Originalwerk Poussins im Museum zu Les Andelys — befindet sich in Windsor.

Wie Corneille in seinem Horace die gefährliche Liebe Valéres zu einem Feind ihres Vaterlandes, der sich opfernden Vaterlandsliebe ihres Bruders gegenübergestellt hat, so hat Poussin in seinem

Domenichino / Timoclea und Alexander im Louvre zu Paris.

Camillus (Abb. Bd. II, Nr. 69) die heroische Hochherzigkeit und die strenge Gerechtigkeit der Römer zu der schmachvollen Verblendung eines Schmeichlers, der sein Vaterland dem Mächtigeren ausliefert, in Gegensatz bringen wollen. „Cette énorme action faite à nos yeux outrage la nature et blesse jusqu'aux dieux"; das wollte auch Poussin ausdrücken. Wenn er auch die kompositionelle Anlage des Camillus Domenichinos Alexander und Timoclea (jetzt im Louvre Nr. 1615) entnommen hat, so ist die Auffassung und Durchführung des Bildes doch ganz französisch. Gemeinsam ist beiden Bildern die Anordnung der Gruppe, die sich auf den Helden der Darstellung auf der linken Bildhälfte zu bewegt. Die Haltung des Camillus und des Alexander ist ähnlich. Auf beiden Bildern türmen sich in der Ferne auf bergigem Gelände trotzige Befestigungstürme. Domenichino aber wird durch die Anlehnung an die Antike matt und flau. Es fehlte

ihm das differenzierte Temperament des Franzosen, dessen persönliche Verarbeitung des antiken Reliefstils. Poussin dagegen brachte, obgleich er, im Gegensatz zu Domenichinos Seicentogestalten, seine Gesichter antiken Gemmen nachbildete reich modulierte Bewegung in die Gruppe und gab seinem Camillus einen leidenschaftlichen Ausdruck. Er dramasierte den Vorwurf und lieh dem historischen Stoff dadurch ein besonderes Leben, daß er ihn in geistreicher, auf Natürlichkeit bedachte Inszenierung vor unseren Blicken entrollte.

In diesem Bilde tritt die Wirkung einer besonderen Arbeitsmethode in Erscheinung. Wie Bellori und Félibien berichten, bildete Poussin häufig die Figuren, die er darstellen wollte, erst in Wachs, ordnete sie auf einer Holzfläche zur Gruppe und wog ihre Stellung, Gesten, Gewandung und Beziehung untereinander sorgfältig ab, ehe er mit dem Pinsel das Ganze auf die Leinwand übertrug.

Vielleicht lehrten ihn die Opernaufführungen im Palazzo Barberini die Wirkungsmittel einer weisen Regiekunst. Jedenfalls ist die Tatsache hervorzuheben, daß der auf Sinnfälligkeit und Klarheit der Akzente bedachte Stil des Dramas die Rhythmisierung auch seiner Figurenmassen bestimmte. Auch er verteilte einprägsam die Hauptakzente nahe an der Rampe, doch so, daß ihre Verbindung mit dem Ganzen sich nicht auflöste, daß durch ihr Herausstellen die Natürlichkeit sich nicht verlor. Poussin unterscheidet sich von Corneille dadurch, daß er niemals unwahr wirkt, weil er niemals künstliche Mittel wählte wie der Dichter in Rodogune. Poussin lieh dem Laster nie Heroismus, der Grazie kein Pathos; in seinen Werken findet sich keine Parallele zu Cleopatras Schaudern erregenden Tiraden. In einem heroischen Stoff aus der Geschichte arbeitete auch Poussin das Erhabene der Handlung heraus, damit es dem Beschauer als bedeutend auffalle; das Liebliche aber trug er nicht pathetisch, sondern auch in dieser Zeit anmutig vor.

Da Félibien gleichzeitig mit Pan und Syrinx eine Fassung der Armida nennt, „oú l'on voit Armide qui emporte Regnaud“,

fügen wir hier das Bild des Kaiser Friedrich-Museums: *Armida entführt Rinaldo* (Abb. Bd. II, Katalog der zweifelhaften Bilder) ein, dessen Grunddisposition derjenigen der zuletzt besprochenen Bilder ähnelt und sicher einer Originalarbeit Poussins entnommen ist. Poussins Gemälde, das aufzufinden uns nicht gelang, ist von Massé im Cabinet Jabach radiert worden. Das Berliner Bild scheint nach einem eigenmächtig veränderten Stich von Chasteau oder Philipp Simmoneau gemalt zu sein. Auf diesem Stich, der dem Berliner Bilde entspricht, ist die Schreitbewegung der Armida schlecht motiviert und überzeugt nicht durch schweres Tragen. Die Putten sind alle kokett aus dem Bilde herausgewendet, tragen und ziehen nicht schwer an ihrer Last, wie sie es auf Massés Radierung tun. Außerdem ist auf dem Berliner Bilde die rechte Nymphe verändert. Zu alledem ist die farbige Ausführung des Bildes so matt und so wenig poussinesk und trägt so sehr den Charakter des XVIII. Jahrhunderts, daß wir für sie den Meister selbst nicht verantwortlich machen können.

Einen Höhepunkt dieser Periode erkennen wir in dem *Raub der Sabinerinnen*, von denen eine Fassung der *Louvre* (Abb. Bd. II, Nr. 70) eine andere Sir Frederic Cook in *Richmond* (Abb. Bd. II, Nr. 71) bewahrt.

Nachdem Michelangelo die eurhythmische Ordnung der Renaissance erschüttert hatte, konnte ein solches Motiv heftiger Bewegung und Gegenbewegung erst wieder Eingang in die Kunst finden.

Poussin konnte für das Thema Anregungen in Reliefs antiker Sarkophage mit der Leukippidendarstellung finden, welche den lakonisch-messenischen Mythos vom Raub der Töchter des Leukippos durch die Dioskuren behandelt. Aber die charakteristische horizontale Lage der Mädchen auf diesen Reliefs kam dem Geschmack des XVII. Jahrhunderts für interessante Bewegungsmotive weniger entgegen, als die spätere Gestaltung des Raubes der Proserpina und der Entführung der Helena, an denen sich die Künstler des Barocks orientierten. Als früheste Bearbeitung des Sabinermotivs sind ein dem David Ghirlandajo zu-

Schule des Cellini / Bronzeschüssel mit dem Raub der Sabinerinnen im Domschatz zu Toledo.

geschriebenes Bild im Palazzo Colonna und die berühmte Gruppe des Giovanni da Bologna in Florenz und Neapel bekannt. Die weit auseinander geworfenen Arme von Bolognas Sabinerin gingen später in die meisten Bearbeitungen dieses Themas über. Auch Poussin übernahm sie; aber nicht von ihm direkt, sondern von Bernini. Ein Vergleich mit dessen Gruppe: Pluto und Proserpina und Poussins beiden Gruppen auf dem *englischen*, der einen auf dem *Pariser* Bilde ist geboten. Von dem Bildhauer übernahm der Maler die kräftig ausholende Schreitstellung des Räubers, dessen Rücken sich unter der Last rückwärts biegt, ebenso die weit ausladenden Arme der Frau, die bei Bernini wie bei Poussin den Kopf ihres Entführers von sich abdrückt und das Haupt in einer Gegenbewegung zum Körper fortwendet. Die Breite des Unterbaus, die Bernini durch den Cerberos zu Füßen der Gruppe erreicht hat, gelang Poussin durch die breiten Flächen seiner Gewänder und die Profilstellung des mächtig Ausschreitenden.

Nicolas Poussin / Handzeichnung zum Raub der Sabinerinnen in den Uffizien zu Florenz.

Poussin dämmte die Pathetik des Ausdrucks in den Gesichtern wesentlich ein. Etwa gleichzeitig mit Poussin haben Guido Reni (im Palazzo Spada in Neapel) und Rubens (London und München) das gleiche Motiv behandelt. Für den kompositionellen Aufbau ist wesentlicher als diese Gemälde eine Bronzeschüssel im Domschatz zu Toledo, die dem Cellini zugeschrieben, aber wohl etwas später anzusetzen sein wird. Die Anordnung der Architektur mit einem Durchblick in die Ferne ist auf Poussins Bildern derjenigen auf dem Bronzerelief ähnlich; nur ist auf dieser früheren Arbeit die Mittelachse betont. Auf allen drei Darstellungen sind die römischen Feldherren in ruhiger Statuarik, erhöht gestellt, um zusammen mit dem architektonischen Lineament einen starken Gegensatz zu dem Kampfgetümmel auf dem Platze im Vordergrund zu geben. Auch in der psychologischen Differenzierung der Paare ähnelt das Relief Poussins Darstellung. Ebenso in der Komposition. Die Hauptfigurengruppe ist auf allen drei Werken auf einem Dreieck aufgebaut, dessen Spitze in die Tiefe greift; Reiter bewegen sich im Hintergrund. Auf so klarer Disposition entwickelte Cortona seine Darstellung des gleichen Motivs im kapitolinischen Museum nicht. Er sah in dem Thema ein Mittel, leidende Grazie und sentimentale Anmut roher Gewalt so gegenüberzustellen, daß unser Mitleid mit den Überfallenen angerufen wird. Vorn in der Mitte ist eine Frau zusammengebrochen; rechts wird eine zweite, die an Berninis Gruppe erinnert, von einem starkknochigen Riesen fortgetragen, während die Geraubte links wehmütig klagt. Cortona rührt durch die hilfsbedürftige Schwäche schöner Frauen, Poussin reißt uns mitten hinein in das Kampfgetümmel zweier Energien. Cortona subordinierte alles dem Ausdruck der leidenden weiblichen Ehre, und verbarg daher die befehlenden Feldherren Roms im Mittelgrund zwischen zwei Säulen. Poussin stellte der weiblichen Wehklage die geadelte Kraft sieggewohnter Männlichkeit gegenüber. So sehen wir im Hintergrund seiner beiden Bilder einen Römer mehr durch Verführung, als durch Entführung die Feindin gewinnen.

Das Wesentliche in Poussins Darstellungen ist die dynamische

Kraft der Komposition. Alles drängt auseinander. Dadurch bringt Poussin das Gewaltsame des Vorgangs besser zum Ausdruck als Cortona durch Divergenz seiner Bewegungszüge. In Poussins Zeichnung ist der Raub noch mit wilder Brutalität dargestellt und ermangelt sowohl der Ordnung im Sinne Cortonas, als auch im Sinne Poussins eigener späterer Entfaltung. In seiner Skizze in den Uffizien, in der das barocke Pathos sich beschwichtigt hat, kommt er Cortona nahe, indem er auch in den Vordergrund, um eine Mittelgruppe, zwei Seitenpaare orientierte; aber schon hier ist in Romulus und dem Krieger unter ihm, in geistiger und formaler Beziehung, eine größere Beruhigung geschaffen als auf Cortonas Bild. Freilich noch wirken die Vertikalen der Architektur nicht groß und klar. Vollendeter ist das

Bernini / Raub der Proserpina.

Luca Giordano / Raub der Sabinerinnen in der Galerie Doria zu Rom.

Gemälde bei *Cook*, einmal weil die große Fläche der Architektur durch ihr einfaches Lineament und durch ihre Masse beruhigt, dann durch das Fortlassen der Mittelgruppe, wodurch die Dynamik der Komposition eindringlicher wirkt. Aber auch hier sprechen die Vertikalen in Romulus und in der Architektur immer noch nicht stark genug. Die Ferne links, die dem abziehenden Paar als glückliches Ziel erscheint, schafft keinen befriedigenden Ausgleich. Die Verdoppelung der Entführungsszene links ist eine unnötige Übertreibung. Darum strich der Künstler in der zweiten und endgültigen Fassung eins dieser Paare, schloß in dem *Pariser Bild* die Szene durch einen Tempel mit einem Vorbau auf mächtigen Säulen ab, setzte auf die rechte Seite ein durch viele Vertikale geteiltes Gebäude, rückte das Postament, auf dem Romulus steht, ein wenig weiter vor und erreichte mit reduzierten Mitteln, vor der Folie ruhiger Linien und klar gegliederter Massen, das denkbar höchste Maß dynamischer Kraftentfaltung. Erscheint uns das Louvrebild kompositionell als

die vollkommenste Lösung des Problems, so entzückt die englische Fassung durch größere Spontaneität und Zwanglosigkeit im Vortrag und durch eine feinere Harmonie der Farben. Luca Giordano scheint für seine Darstellung im Palazzo Doria in Rom sich Poussins *Raub der Sabinerinnen* zum Vorbild genommen zu haben. Auch er hat ein wildes Kampfgetümmel zu hochstrebenden Architekturformen kontrastieren wollen. Da er aber zwischen Bewegung und statuarischer Aufrichtung keine vermittelnden Elemente einfügte, vielmehr die Bewegung noch gewaltsam steigerte, mangelt diesem Bilde die geistige und formale Einheit, die Poussins Werk über viele Schöpfungen seiner Zeit erhebt.

Ein gemäßigteres Bewegungsmotiv, das zwischen den Sabinerinnen und den Bacchanalen vermittelt, hat Poussin in dem *Tanz der Nymphen* (Abb. Bd. II, Nr. 72) dargestellt, das sich heute im Besitz von Sir Frederic Cook befindet. Das schwere, weibliche Körperideal, das in allen Gemälden dieser Jahre von *Pan und Syrinx* bis an die *Bacchanale* für Richelieu Geltung hat, läßt vermuten, daß dieses große Gemälde in die Nähe des *Raubes der Sabinerinnen* gehört. Das Prinzip der rhythmischen Aufteilung bewegter Vordergrundsgruppen durch eine Aufeinanderfolge von Vertikalen im Hintergrund legt die Vermutung nahe, daß es wenig früher gemalt worden ist, wie die *Metamorphose der Pflanzen* in Dresden. Auf dem Cookschen Bilde schwingt die Bewegung im Kreise um eine Hymenherme und zieht sich an der Guirlande der verschlungenen Arme nach rechts und links aus der Kreisbewegung heraus, um in den flankierenden Vertikalen zu ersterben. Während der Hintergrund streng symmetrisch geteilt worden ist und die Herme auf der Mittelsenkrechten die Darstellung in zwei gleiche Teile sondert, ist im Vordergrund das Gleichgewicht dadurch erreicht, daß links ruhigere Massen in schweren, tiefen Farben, rechts leichtere, bewegte Flächen in lichtstarken Farben angeordnet wurden. Das schwere Gewicht der linken Bildhälfte erlaubte dem Künstler rechts den Akzent einer ideellen Diagonale, gegeben durch zinnoberrote

Farbflecken, die in der Bildmitte im Rock der knieenden Rückenfigur, an deren gleichfarbiger Kopfbedeckung und am Mantel rechts hinter der Säule leuchten. Das Ornament der Armverschlingungen ist außerordentlich reich. Die Gewänder bauschen sich lebhaft. Sollte Poussin sich an Giulio Romanos bekannter Tanzgruppe orientiert haben, so hat er ihn jedenfalls in diesem Werke übertroffen. Der isokephalen Steifheit jener Gestalten hat Poussin ein vielfältiges Auf und Nieder gegenübergestellt. Die Formen, der Kopfschmuck, der Fluß der Gewänder, die Drehungen der Poussinschen Frauen sind reich nuanciert. Seine bei aller Breite und Größe graziösen Tänzerinnen sind kräftige, starkknochige Mütter von Bouchers und Fragonards Mädchen.

Einfacher kehrt das gleiche Bewegungsmotiv in der *Allegorie auf das menschliche Leben* (Abb. Bd. II, Nr. 73) wieder. Der Frauentypus ist der gleiche. Das Original dieses Bildes in der Wallace Collection in London, das Clemens IX. bestellte, als er noch Prälat war, trägt eine nicht zu entziffernde Signatur. Eine gute, alte Kopie, vielleicht eine Atelierarbeit, besitzt Paul Gallimard in Paris. Die zweite, veränderte Fassung dieses Themas ist verschollen. Ob Poussin die Gestalt der Zeit antiken Gemmen, Ovid oder Marino nachgebildet hat, ist schwer zu entscheiden. Marino beschreibt in der 51sten Strophe im 10. Gesang des ersten Buches seines Adone nach antiken Vorbildern die Zeit folgendermaßen:

„Calvo é il Veglio, e rugoso, e spande al petto
De la barba prolissa il bianco pelo.
Severo in vista, e di robusto aspetto,
E'grande sì, che quasi adombra il Cielo
E'tutto ignudo, e senza vesta, eccetto.
Quanto il ricopre un varriabil velo.
Agil sembra nel corso, hà i piè calzati,
Et a guisa d'augel gli homeri alati."

So hat auch Poussin die Zeit dargestellt, zu deren Lyraklängen Wollust und Reichtum, Müdigkeit und Armut im sanften Reigen tanzen. Das blumengeschmückte Haupt der Wollust lockt mit

Nicolas Poussin / Handzeichnung nach einem antiken Relief im Museum zu Chantilly.

vollen Lippen und heißem Blick. Der Reichtum, eine Perlenkette im Haar, ruht stolz in sich selbst. Die Müdigkeit fleht die unerschütterliche Zeit um Erlösung an, und die Armut hebt sehnsuchtsvoll den Blick zu ihr. Aurora gießt einen Blumenregen auf die Erde; ihr folgt von kräftigen Rossen gezogen der sonnige Wagen. Wie alle Künstler seiner Zeit, legte auch Poussin hohes Gewicht auf die Klarheit und Sinnfälligkeit einer Allegorie. Die innere notwendige Beziehung der dargestellten Ideen untereinander ergibt die Geschlossenheit des Ganzen. Die leisen Mittel der Charakterisierung, die den Takt des Künstlers beweisen, verteilen die Aufmerksamkeit des Beschauers gleichmäßig auf das Geistige und Formale. Dem Saturn und dem Putto mit dem Stundenglas rechts entsprechen links die Janusherme und ein Putto. Das Schwergewicht der Tänzergruppe liegt auf der linken Bildhälfte; als Ausgleich zieht die Gestalt der Müdigkeit die Tanzenden nach rechts; vor allem aber winkt rechts die Ferne, die durch den Baum im Hintergrund für das Auge abtastbar

wird. Auch in diesem Bilde tritt eine Eurythmie in Erscheinung, an der alle geistigen und formalen Elemente mitwirken.

Hier sind drei Bilder einzureihen, die durch formale Beziehungen eng zueinander gehören. Das erste ist die vielfältig besungene, unermüdlich gerühmte, häufig kopierte Allegorie des Louvre: *Et in Arcadia ego* (Abb. Bd. II, Nr. 74). Diderot berichtete Grimm begeistert über das Bild. Théophile Gautier hat es einem griechischen Distichon verglichen. Es ist wahr, die Darstellung bietet Gelegenheit, daran aller Art Gedanken über Leben, Tod, Vergänglichkeit und Ewigkeit zu knüpfen, und die Anmut des lebenden Bildes wird diese Reflexionen immer in angenehme, von süßer Melancholie durchströmte Bahnen lenken. Die Gruppe steht, losgelöst aus der fernen Landschaft, isoliert auf einem Hügel vor dem Sarkophag, der schräg gestellt ist, damit man seine Schwere und Tiefe erkenne. Die Figurenpaare korrespondieren in ihren Stellungen und Bewegungen und sind durch die sanft gebrochenen Armlinien der beiden gebeugten Arkadier sehr zart verbunden. Alle Akzente sind auf die allegorischen Gestalten gesammelt, die reliefmäßig angeordnet, das ganze Interesse in Anspruch nehmen. Die Landschaft hat nur raumandeutenden Wert, wenn auch die Bodenformation bis in die Ferne schon verdeutlicht worden ist. Noch sah Poussin den Menschen zu groß, die Natur zu klein; sie erschien ihm in dieser Zeit immer noch als Folie des Menschen. Der Mensch wurde ihm noch nicht ein Glied der Natur, sondern er stellte ihn als den Herrn der Schöpfung dar.

Milder tritt uns diese Auffassung in dem Bilde in Chantilly entgegen: *Theseus findet seines Vaters Schwert* (Abb. Bd. II, Nr. 75 u. 76), von dem die Uffizien eine leicht veränderte Replik besitzen. Das Florentiner Exemplar ist sechs Zentimeter schmaler und zwei Zentimeter niedriger, hat aber zu beiden Seiten einen um das Doppelte schmaleren Landschaftsgrund und unten und oben mangeln dem Boden und der Architektur je zwei Zentimeter. Die Proportionen beider Darstellungen sind also verschieden. Unterschiede finden sich ferner in den Sprüngen des Triumphbogens

und der Säule, geringe Abweichungen in der Struktur der Bäume, im Laubwerk und in den Hügelzügen der Ferne. Das Bild in Chantilly macht einen zuverlässigen Eindruck. Hätte aber ein Kopist des ruinenseligen XVIII. Jahrhunderts das Florentiner Exemplar, das seit 1784 im Inventar aufgeführt wird, gemalt, so würde er sicherlich nicht die von Poussin erfundenen Bauschäden unterschlagen haben. Wir halten daher beide Exemplare für eigenhändige Arbeiten. Die Komposition des Vordergrundes erinnert an eine der Zeichnungen für Leonardos Trattato.

Der reliefmäßige Charakter, der durch die Anordnung der drei Gestalten auf einer Ebene betont worden ist, wurde durch die Tiefenbewegung der Architektur und die detailliertere Ausführung des landschaftlichen Hintergrundes gelockert. Bemerkenswert für eine leise einsetzende Wandlung in dem Verhältnis zwischen Mensch und Natur ist die duftige, flockige, Corothafte Art, in der auf beiden Seiten im Hintergrund die Baumsilhouetten gemalt sind. Das Laubwerk ist zarter, durchsichtiger, impressionistischer gegeben. Die hohe, breitschultrige Frau, die als einzige weibliche Gestalt den arkadischen Hirten sich zugesellte, tritt auf diesem Gemälde in weicherer Haltung, begleitet von einem graziöseren Mädchen, das sich zärtlich an sie schmiegt, wieder auf. Noch einmal begegnen wir diesem Paar auf der 1638 für Le Notre gemalten *Auffindung Mosis* im Louvre (Abb. Bd. II, Nr. 77). Hier ist durch eine erneute, leichte Drehung die beträchtliche Schulterbreite des Modells eindringlich sichtbar gemacht worden, um das Majestätische ihrer Rolle zu verdeutlichen. Zurückhaltender, ergebener steht hier die Jugendliche, die der antiken Konvention gemäß, als Sklavin kleiner gebildet ist, neben ihrer Herrin. Die Fältelung der Gewänder ist reicher, köstlicher, fürstlicher. Auch die Begleiterin links hat adlig gemessene Gebärden. Der entblößte Oberkörper des Fischers zur Rechten korrespondiert mit dem Rückenakt des Flußgottes zur Linken. Beide schließen die edle Gruppe ab, die hochaufgerichtet auf einer objektiv tastbaren Ebene vor dem subjektiv gegebenen Landschaftsgrund steht. Dieser Dualismus ist dadurch noch

verstärkt worden, daß die Köpfe der beiden stehenden Frauen den Horizont überschneiden, ihnen keinerlei hochragende Formen im gleichen Plan als Maßstab gegeben sind und sie als stark belichtete Vertikalen in starkem Kontrast zu der ruhigen Horizontale der Brücke, die den zweiten Plan abschließt, wirken. Die Darstellung hat durch die impressionistische Ausgestaltung des Hintergrundes einen besonderen Reiz. Hier hat Poussin einmal ganz seinen Augenerlebnissen vertraut und die Ferne unter Berücksichtigung der atmosphärischen Phänomene gemalt. Die Konturen verschwimmen im Dunst der atmenden Erde; die Farben erscheinen als leuchtende oder stumpfe Flecke; das stille Wasser verdampft unter dem warmem Licht. Zehn Jahre später spann der Meister solche Kunstweise weiter; in diesen Jahren blieb diese Landschaftsdurchbildung vereinzelt. Andere Interessen lockten ihn vorläufig zu anderen Aufgaben. Die Antike, die auch in der Vordergrundsgruppe dieses Bildes nachwirkt, hat ihn eine Weile noch stärker als je gefesselt.

Sie hat auch die *Flucht nach Ägypten* (Abb. Bd. II, Nr. 78) in der Gallerie des Fürsten *Liechtenstein* beeinflußt. Die Madonna steht den königlichen Frauen auf den zuletzt besprochenen Bildern nahe. Die feingliedrigen Engelknaben sind dieselben wie auf der *Flucht* beim Duke of Westminster. Das Bestreben nach zwanglosem Vortrag des Themas wird auch hier deutlich. Die *Replik* des Bildes in der Gallerie zu Dulwich halten wir für eine Kopie. Die harte Konturierung der Figuren, der hölzerne, leblose Esel, die oberflächliche Behandlung der Landschaft, die nicht in diejenige Epoche des Meisters paßt, in der er dem dargestellten Körperideal folgte, sprechen deutlich gegen Poussins Urheberschaft. Smith, der, wie aus späteren Angaben hervorgeht, die Gallerie Liechtenstein sicher nicht persönlich besucht hat, wurde dadurch — wie ja öfters — zur Annahme verleitet, es in dem Dulwicher Exemplar mit einer eigenhändigen Arbeit zu tun zu haben. Er beging aber außerdem den doppelten Irrtum die Arbeit in das Jahr 1661 zu verlegen und als Bestellung der Mme. de Chantelou anzugeben, während das Bild für Chantelous Frau

wie aus Poussins Briefen hervorgeht mit dem heute bei Stroganoff in Petersburg befindlichen Gemälde indentisch ist und außerdem 1659 entstand.

Auch das erst vor wenigen Jahren vom französischen Staat aus England zurückerworbene Gemälde: *Die Inspiration des Dichters* (Abb. Bd. II, Nr. 79 u. 80) hat im Körperbau der Muse, in der Verarbeitung antiker Vorbilder und in dem gesamten Farbencharakter Analogien zu der Auffindung Mosis und zu Et in Arcadia ego. Aber es unterscheidet sich nicht nur von diesen Bildern, sondern von allen uns bekannten durch sein äußeres Format wie durch die gewaltigen Dimensionen der Figuren. Ja, es wirkt in der Anlage der Komposition, in dem feisten Typus des Apollo auf den ersten Anblick derartig befremdend, daß man an Poussins Autorschaft zweifeln möchte; doch erinnern wir bei dieser Gelegenheit daran, daß Poussin 1655 ein Bild der heiligen Familie von noch größerem Umfang gemalt hat, das aber verschollen ist. Da die Inspiration des Dichters für einen italienischen Maler nicht in Betracht kommen kann, die technischen Qualitäten nach dem Namen eines hervorragenden Künstlers verlangen, so würde man einzig und allein zwischen Vouet und Poussin schwanken können. Die Körpertypen stehen in der Tat denjenigen Vouets nahe und auch die Farben gerade der beiden Bilder Vouets, die im Louvre oberhalb der *Inspiration des Dichters* hängen, ähneln dieser Allegorie. Die ruhige Fältelung, die exakte Durchbildung der Körperformen, die vorstehende zweite Zehe, die pikanten Reflexlichter auf dem Busen der Muse, die strengere Artikulation des Raumes und die Formation der Wolken sprechen dagegen für Poussin. Die Zuschreibung an Poussin scheint durch eine Notiz in Mazarins Galerieinventar von 1653, wo unter Nr. 266 ein Apollo mit einer Muse und einem Lorbeer gekrönten Dichter, unter dem Namen: Pusino, aufgeführt worden ist, zur Gewißheit zu werden. In dem Inventar dieser Sammlung, das Ludwig XIV. nach Mazarins Tode anfertigen ließ[139], findet sich eine noch ausführlichere Bestätigung dieser Angabe. Es enstpricht also jedenfalls den historischen Tatsachen, daß Poussin dieses Thema

bearbeitet und vermutlich im Andenken an dieses Gemälde in Paris das Virgiltitelblatt entworfen hat. Um 1760 wurde ein Bild, das dieses Motiv darstellt, in einem Brief des Agenten Mettra an de Catt, den Vorleser Friedrichs des Großen, zum Kauf angeboten. Vierzig Jahre darauf tauchte die Allegorie plötzlich in zwei Exemplaren auf, von denen das eine durch die Hände der englischen Sammler Bryan, Hope und des Pariser Kunsthändlers Trotti in den Besitz des Louvre gelangte, das andere von dem Maler David, dessen Auge gerade für Poussins Kunst geschärft war, in den ersten Jahrzehnten des XIX. Jahrhunderts für den Großindustriellen Sébastien Erard erworben wurde. Dieses Exemplar, das auch von Gounod und Ingres als eine Originalarbeit unseres Meisters bewundert wurde, war bis vor kurzem im Erardschen Château de la Muette und befindet sich heute im Besitz des Nachkommen Erards, Albert Blondel, dem wir diese Angaben verdanken. Den Zeugnissen Davids und Ingres für dieses Exemplar steht das Zeugnis von Smith für das Louvrebild gegenüber. Welche Fassung diejenige ist, die Mazarin besaß, ist bis heute noch nicht klargestellt worden. Unsere Nachforschungen scheiterten an der Unmöglichkeit, eines der beiden Exemplare über diese Angaben hinaus weiter zurückverfolgen zu können. Beim Vergleich beider Bilder nahmen wir folgende Unterschiede wahr: Im Louvre Breitformat; bei Blondel Hochformat. Auf ersterem hat der fliegende Putto ein Schamtuch, dasjenige des stehenden Puttos fällt von rechts nach links, der Lichtfleck auf dem rechten Arm Apollos ist relativ klein, der Dichter hat einen viereckigen Halsausschnitt, der Gesichtsausdruck des Apollos ist matt, die Reflexlichter auf der Brust der Muse sind besonders schön, der Ausblick in die Landschaft zu beiden Seiten ist breiter. Auf der Fassung bei Blondel haben die Figuren oben und unten mehr Raum, so daß sie nicht so ungeheuer wirken; die Farbe ist wesentlich wärmer, die Malweise spontaner; der Dichter hat weit offene Augen und blickt vergeistigt zum Himmel; Apollos Gesicht ist lebendiger, der Halsausschnitt des Dichters ist dreieckig; die Putten sind nu-

ancierter im Ausdruck, der fliegende hat kein Schamtuch, der stehende dasselbe von links nach rechts gelegt, außerdem einen Köcher an einem Band um den Leib; der Ausblick auf die Landschaft ist zu beiden Seiten stark beschnitten. Aus diesem Vergleich geht hervor, daß das eine Qualitäten besitzt, die dem andern fehlen und die Mängel des einen in dem anderen nicht wiederkehren. Dieser Umstand, die guten Qualitäten der Malerei beider Bilder im allgemeinen, die trotz ihrer Lücken nicht schlechte Geschichte der zwei Exemplare, endlich Poussins eigene Ungleichheit lassen uns vermuten, daß beide Fassungen eigenhändige Originalarbeiten Poussins sind.

Der Apollotypus dieses Bildes kehrt halb so groß als Sonnengott in dem Gemälde *Helios und Phaeton mit Saturnus und den vier Jahreszeiten* (Abb. Bd. II, Nr. 81) wieder. Ob das Exemplar im Kaiser Friedrich-Museum, das flau in der Zeichnung, aber glänzend in den Farben wirkt, das Original ist oder dasjenige im Besitz von M. Wilkins in London ist deshalb schwer zu entscheiden, weil das englische durch das Durchwachsen des Bolusgrundes sehr zerstört ist. Jedenfalls sind beide Bilder alt. Beide zeigen in der perspektivischen Verkleinerung der Gestalten nach hinten zu Unzulänglichkeiten und unbeholfene Gedrängtheit. Die Komposition ist in einen Halbkreis eingeschlossen. Die Richtungsdivergenzen der einzelnen Figuren gleichen sich aus. Helios erinnert an den Paris des Annibale Carracci im Palazzo Farnese und kehrt auf der *Metamorphose der Pflanzen* in der rechts sitzenden Vordergrundsfigur wieder, die Göttin mit dem Stundenglas in der Nymphe, die dem Narziß die Schale hält und Flora begegnen wir im *Triumph des Pan* auf dem Rücken einer Ziege wieder.

Es muß Poussin gereizt haben, das früher unter Tizians Einfluß Erreichte mit rhythmisierendem Takt in einer Synthese zum Ausdruck zu bringen. Eine glückliche Vereinigung lyrischer Stimmung und kühler, logischer Verstandesarbeit wird in der köstlichen *Metamorphose der Pflanzen* in Dresden (Abb. Bd. II, Nr. 82) anschaulich. Lyrisch ist das Ovidsche Motiv, der

TAFEL 15.

Nicolas Poussin / Handzeichnung: Bacchanale im Louvre zu Paris.

zart rosige Gesamtton, der wie Blumenduft über dem ganzen Bilde liegt, und das Wesentliche des Bildes: die Gesamtstimmung. In logischer Berechnung ist die Hauptgruppe auf eine durch die tanzende Flora markierte Mitte zentriert. Kreisförmig ordnen sich alle Fabel-Figuren und Putten um sie herum. Diesem Grundriß entspricht das Lineament des Aufbaus, das sich konsequent über der geschlossenen Grunddisposition bewegt; ja jede Figur bildet in ihrer eigenen Struktur und in ihrer Beziehung zur Nachbarfigur ein Segment des Kreises. So entwickelt sich innerhalb der dreidimensionalen Illusion eine Eurythmie, in der alle Maße und Linien ihre Beziehung zum Ganzen entwickeln und sich nach außen abrunden. Poussin kam es aber nicht nur auf die illusionsmäßige Wirkung der Kreisbewegung, sondern auch auf die bildmäßig ornamentale Belebung der Fläche an. Deshalb übersetzte er die Kreisbewegung im Raume noch ins Flächenhafte, indem er die Fläche mit einer gleichmäßig schwingenden Bewegung belebte. Durch die anmutig wellenden Linien der Gestalten ergibt sich ein Wiegen, das sich ornamental über die Fläche reckt und an den Seiten durch Herme und Pergola in die Höhe geführt wird. Rhythmisiert wird dieses Ornament hauptsächlich durch die Blumenstäbe im Hintergrund und ihre Intervallen. Dieser Flächenbelebung dient die Herme, der sich tötende Ajax, dienen auf der rechten Seite die geneigten Häupter von Hyacinth und Adonis, besonders aber der hohe Bogen der Pergola. Der Horizont ist tief gelegt, damit die Disposition klar wird und das Rankenornament in seiner Flächenwirkung nicht gestört werde. Trotz allen diesen differenzierten Berechnungen gewinnt man den Eindruck zwangloser Natürlichkeit, wohllautender Einfalt; denn ein süßer Farbenzauber verhüllt gütig die logischen Prinzipien. Das Venetianische ist durch die Antike verklärt. Die Körper erscheinen leichter, beschwingter, von jeder irdischen Erinnerung fern, ganz ins Arkadische und Göttliche erhoben. Das Licht hebt hier nicht hervor, sondern eint und harmonisiert. Bei aller fließenden Weichheit im Vortrag sind dennoch die Gelenke und ihre Funktionen deutlicher

betont als in den Bildern vor 1635. Der Blumenregen, den Flora ausgießt, die Blüten im Haare der Fabelgestalten, die blühenden Knospen in den Bögen der Pergola sind in bunten Farbentupfen impressionistisch vorgetragen und spiegeln glitzernd goldiges Licht wieder. Vor diesem vielfältigen Leuchtfeuer steht Hyacinth in rosigem Glanz gebadet. Es gibt kein zweites Bild unseres Poussin, das wie dieses eine so phantastische Märchenpracht entfaltet. Denn der *Triumph des Bacchus, des Pan und der Galathea* wirken trotz des Fabelmotivs und der farbigen Wärme irdischer.

Bellori und Félibien berichten übereinstimmend, daß Poussin gegen 1639 dem Kardinal de Richelieu vier Bacchanale mit einem Triumph des Neptun übersandte. Bellori nennt mit diesen noch einen Triumph des Bacchus „et diverses fantaisies et bals de gens en proie à la fureur du vin". Die Ungenauigkeit dieser Angaben erschwert die Feststellung, um welche Bacchanale es sich hier handelt, um so mehr, da Bonnaffé in seinem Katalog der Sammlung Richelieu diese Überlieferungen auch nicht präzisiert hat. Der Triumph des Neptun befindet sich unter dem Namen *Triumph der Galathea* in der Eremitage, der *Triumph des Bacchus* bei der Dowager of Carlisle. Da uns auf der Suche nach den übrigen Bildern, welche die Zeitschriftsteller als der gleichen Epoche angehörend nennen, die Quellen im Stich lassen, können wir die anderen Bacchanale nur durch stilkritisches Vergleichen identifizieren[140]/.

Die rhythmische Gliederung der Vordergrundsgruppen durch eine Reihe von Vertikalen im Hintergrund, wie wir sie auf der oben besprochenen *Metamorphose der Pflanzen* wahrnahmen, erkennen wir auf dem *Bacchanale vor dem Tempel,* das Landon auf Seite 169 abgebildet hat, ebenso auf dem *Triumph des Pan.* Die letzteren Bilder haben Gemeinsames in der beschwingten Ornamentik und dem geistreichen Linienspiel der Komposition; darin ist ihnen auch das Londoner *Bacchanal mit den beiden Tänzerpaaren* verwandt. Da weiter die Gesamtstimmung und der farbige Aufbau sich in allen drei Bildern gleicht, so halten wir sie für die von Richelieu bestellten. Das *Bacchanal vor dem Tempel*

ist verschollen; vom *Triumph des Pan* haben sich zwei Fassungen erhalten; die eine befindet sich bei Emile Bernard in Paris, die andere gehört dem Captain Archibald Morrison in Pangbowne; das *Bacchanal mit den beiden Tänzerpaaren* (Abb. Bd. II, Nr. 83) ist in der National Galery.

Letzteres Bild ist im Linienrhythmus, in der Farbe und in der Lichtführung mit den gleichen Mitteln wie die *Metamorphose der Pflanzen* geschaffen. Das British Museum besitzt eine Zeichnung zu der Arbeit, auf welcher die Stellung der Tanzenden, die Blumenstreuende und der landschaftliche Hintergrund schon endgültig fixiert ist. Die Arme aller Figuren verflechten sich von links nach rechts zu einem schlanken Ornament, das rechts durch die ruhige Vertikale der Faunsherme abgeschlossen ist. Die rhythmische Bewegung ist hier ausgelassener als auf dem Dresdener Bild. Der Tanzschritt dieser Blumenspenderin ist jener Flora nachgebildet. Die Farben, die, ohne gegen einander scharf abgesetzt zu sein, in ihrer extensiven Verteilung sich die Wage halten, unterstützen durch die Anordnung in zwei komplementären Tönen den ornamentalen Charakter der Gruppe.

Eine herrliche Zeichnung in Windsor enthält schon den ganzen Linienzauber des Bildes: *Triumph des Pan* (Abb. Bd. II, Nr. 84), das das Entzücken von Louis Gonse[141]/ erregte, als es 1882 in der Royal Academy ausgestellt war. Das Albert Victoria-Museum in London und das Museum zu Tours besitzen Wiederholungen des Bildes. Die Kopie in Tours ist ganz schlecht. Auch das Londoner Exemplar ist zweifellos eine Kopie und vielleicht diejenige, die Bernini im Jahre 1664 bei Chantelou sah. Schwieriger gestaltet sich die Frage zwischen dem Morrisonschen und Bernardschen Bilde. Vor jedem zögert man, das Wort Kopie auszusprechen, je länger man die Leinwand betrachtet. Beide Exemplare, bei Morrison und Bernard, sind auf Bolusgrund gemalt, tragen im Auftrag der Farben und im Pinselstrich, in der Zeichnung der Brauen, Ohren, Zehen und Finger, in der Behandlung des Blattwerkes, vor allem aber in der Gesamtharmonie und in der Spontaneität des Ausdrucks völlig poussinesken

Charakter. Ziehen wir ferner in Betracht, daß Poussins „quatre bacchanales" bei ihrer Ankunft in Paris enthusiastisch begrüßt wurden, so ist es wohl möglich, daß ihm eine Wiederholung des Bildes sogleich in Auftrag gegeben wurde. Nimmt man, mit Berufung auf Poussins Ausspruch in einem seiner Briefe an Chantelou: „ich bin gut, etwas Neues und nicht Kopien zu schaffen" meist an, daß Poussin sich selbst überhaupt nicht wiederholt habe, so ist doch darauf hinzuweisen, daß er selber sich als Kopist seiner Sakramente Chantelou angeboten hat, und es also durchaus im Bereiche der Möglichkeit liegt, daß er ab und zu den Wünschen eines Auftraggebers nach dieser Richtung hin entsprach.

Der Rhythmus der Gruppe im *Triumph des Pan* (Abb. Bd. II, Nr. 85) steigt von beiden Seiten diagonal auf und gipfelt in der leicht aus dem Zentrum gerückten Pansherme im Mittelgrund. Der von rechts sich aufschwingende Linienzug bricht sich an der Vertikalen und gleitet an der linken Seite wieder herab. Dem Bacchanten links mit dem Blumenkorb auf dem Kopf entspricht rechts der lachende Putto; dem breiten Körper der Ziege links der Rücken des Jünglings, der rechts einen Trunkenen stützt. Die Werte der Vertikalen auf beiden Seiten sind gleich. Der Umstand, daß die Pansherme ein wenig aus der Bildmitte nach rechts gerückt ist, nimmt der Disposition das Schematische und gibt ihr den Eindruck des Zufälligen, Momentanen. Die kräftigen Vertikalen der Bäume, der weite Frieden der Landschaft beruhigen das festliche Gedränge der Bacchanten.

In diesem Bilde und seinem Gegenstück, dem *Triumph des Bacchus* der Lady of Carlisle (Abb. Bd. II, Nr. 86), hat Poussin einen zweiten Gipfel seiner Kunst erreicht. Auf der Höhe der ersten Epoche hat er die Errungenschaften farbigen Sehens, das Erbe Venedigs, an Frankreich weitergegeben. Auf dem zweiten Kulminationspunkt seines Schaffens hat er der Kunst seines Volkes alle für seine Rasse und das Empfinden der kommenden Jahrhunderte noch lebensfähigen Werte der Antike übermittelt. Vom historischen Standpunkt aus ist Mantegna im liebevollen Sichversenken in römische Ornamente, Raffael im Erfassen sta-

tuarisch plastischer Würde, der Antike ebenso nahe gekommen. Für den subjektiven Standpunkt des XX. Jahrhunderts aber kam Poussin ihr am nächsten; denn er hat die Antike mit den Augen des modernen Menschen gesehen. Er hat sich mit der bis in die Fingerspitzen vibrierenden, nervösen Sinnlichkeit des Franzosen in ihre Reliefs, Gemmen und Malereien hineingefühlt, um aus ihnen herauszusaugen, was heute noch zu uns spricht: den von Geist beschwingten Rhythmus, die haarscharf abgewogene Balance der Linien, das erlesene Ornament ineinandergreifender Silhouetten — diese ganze Formensprache, die nicht zu unserem Fühlen, nicht zu unserem Erkennen — wir möchten sagen, nicht einmal zu unserer Anschauung — sondern unmittelbar zu unserem Körper spricht, der leicht und frei in diesen Rhythmen mitschwingt. Nirgends scheidet sich Poussin deutlicher von Italien. Keiner seiner römischen Zeitgenossen hat die Antike empfunden, wie er. Sie sahen schöne Leiber, edle Proportionen und belebten sie mit ihrem schwellenden Lebensgefühl. Ihre künstlerische Sinnlichkeit stürzte sich über die animalische Schönheit der Welt, die sie Antike nannten. Sie griffen ins Fleisch. Poussins nervöse Fingerspitzen glitten über die Epidermis. Ihre Götter berauschten sich am Wein, Poussins schlanke Nymphen im Tanz. Diese sinnlich-geistige, im ganzen Körper mitschwingende Interpretation der Welt ist noch heute die spezifisch französische. Hier liegen Wurzeln der Bedeutung Poussins für alle Zeiten.

Auch von dem *Triumph des Bacchus* besitzt das Albert-Victoria-Museum eine gute alte Kopie. Die Rötelzeichnung in Windsor ist sicher eine letzte Vorstudie zu diesem Werk; denn sie enthält schon alles, was das Gemälde gibt.

Eine Apotheose des Neptuns und der Galathea gab in Epochen, in denen pathetische Leidenschaft und heftige Aufregung die Welt erfüllte, den Künstlern stets eine willkommene Gelegenheit, die vielfältigste Bewegung darzustellen; denn die Weite und die Tiefe des Meeres trägt den unermeßlichsten Begriff von ewiger Auflösung und Neubildung im kleinsten Zeit-

Nicolas Poussin / Handzeichnung zur Galathea im Museum zu Chantilly.

maße in sich. Es ist daher eine natürliche Erscheinung, daß auf dem Gipfel der Frührenaissance, als schon neue Unruhe die Welt zu erschüttern begann, die Künstler wiederum zu diesem Motiv griffen. Raffael indessen wurzelte noch zu tief im Quattrocento, um in seinem Triumph der Galathea innere Erregung und tiefe Wehmut ausdrücken zu können, die ein uns näher stehendes Empfinden in dieses Thema hineinträumt. Nur leises Sehnen, der Auftakt pathetischer Unruhe, lieh er seiner Amphitrite, seinem Poseidon. Das Auseinandergehende, Zerfließende, Ungreifbare, das beim Anblick des Meeres die Seele beunruhigt, gewinnt in Carraccis Triumph der Galathea im Palazzo Farnese geistig und formal bestimmtere Gestalt. Akis klammert sich in seiner Darstellung wie in angstvoller Furcht vor dem Chaos an Galathea. Der liebenswürdige Albani wußte in seinem Bilde in Turin auch aus diesem Stoff nur eine hübsche Ausstellung reizvoller Körperformen zu machen. Poussin hingegen erfaßte dieses

bedeutende Motiv tiefer. Kein Bild lehrt besser als dieses, wie fern seine Kunst den Prinzipien archäologischer Nachbildung stand, wie sie vielmehr große Gedanken der Griechen und Römer in neue, subjektive Formen gefaßt hat.

Die Alten haben das Dämonische des Meerwunders in die plastischen Formen ihrer Poseidonstatuen übersetzt und Werke von allgemein-verständlichem und -gültigem Werte geschaffen. „Die fischblütigen Geschöpfe, die in schwermütiger, nicht zu stillender Sehnsucht nach Vereinigung mit einem warmblütigen Wesen streben, um dort diejenige Wärme zu finden, welche die eigene Natur ihnen versagt hat", wie Heinrich Brunn sie charakterisiert hat, sind in vielen Jahrhunderten von kleinen Talenten nachgebildet worden. Auch im Zeitalter Poussins. Er selbst dagegen hat, um im Kunstwerk einen der Natur des Meeres analogen Ausdruck zu finden, weder ein antikes Poseidonmotiv wiederholt, noch eine der elegischen Genreszenen kopiert, wie sie uns etwa in dem Bilde Polyphem und Galathea im Hause der Livia auf dem Palatin überliefert worden sind, sondern er hat dem Symbol der Alten ein neues Symbol an die Seite gestellt, in der er weniger die seelische Wirkung des Meeres als vielmehr die dynamische Gewalt des Elementes vorstellte. Von Raffael ausgehend und über ihn emporwachsend, gab er in seinem *Triumph der Galathea* (Abb. Bd. II, Nr. 87) ein Abbild der ruhelosen, stürmenden Bewegung selbst.

Man glaubt den Wind zu spüren, der seine breite Gruppe vorwärtsjagt; hinter ihr braust und wallt es. Neptuns sich bäumende Rosse rasen daher. Galathea schwebt in behender Eile unter dem sich bauschenden, windgefüllten Tuche heran. Die Beruhigung der ungestümen Gruppe ist durch die Einheitlichkeit der sich auf Galathea konzentrierenden Blickrichtung aller erreicht. Ihre sanfte Schönheit ist bedeutend hervorgehoben, und in ihr finden auch die Blicke des Beschauers die erwünschte Sammlung. Ihre Formen werden von ruhigen Konturen umschrieben; beglückt ruht das Auge auf ihrem lächelnden Antlitz, um den Dämon des Meeres zu vergessen.

Wir haben uns zu zeigen bemüht, wie Poussin durch die Antike hindurch zu der Bildung einer persönlichen Kunstform gelangte, wie er außer dem Proportionensystem des antiken Körpers, dem römischen Gesichtstypus, dem antiken Rhythmus und dem antiken Maß den platonischen Geist der Alten neu prägte und damit nach Masaccio, nach Mantegna und nach Raffael der erste moderne Klassizist geworden ist. Diese Entwicklungslinie führt von Poussin über die Rationalisten weiter zum Klassizismus des XIX. Jahrhunderts.

Innerhalb derselben können wir Poussin in Parallele zu Descartes stellen. Beide verlangten durch klare und ruhige Vernunfterwägungen nach einer Kontrolle der Sinneseindrücke: „Alles, was wir von den Sinnen empfangen, muß einmal beiseite gelegt werden, damit wir vernehmen, was die reine und unverdüsterte Vernunft uns sagt," schreibt Poussins Zeitgenosse. In seinem methodologischen Skeptizismus der Welt der Erscheinungen gegenüber, in seiner Schätzung einfacher, mathematischer Größen, die eine systematisierende Ordnung einfach, klar und deutlich ausdrücken, berührt der Maler sich mit dem Philosophen. Auch Poussin nahm weder Überliefertes, noch Sinneseindrücke vertrauensvoll hin, sondern suchte alles von sich aus noch einmal durchzudenken und für sich und seine Zeit die innere Wahrheit und Natürlichkeit, die für ihn das Schöne in sich begriff, in zeitlichem Gewande zu erreichen. So zeigt er sich uns hauptsächlich in dem Zyklus der *Sieben Sakramente* und in den Bildern die er in Paris und unmittelbar nach seinem Aufenthalt in Paris geschaffen hat, in denen das Rationalistische deutlich überwiegt. Ihr Wert erschöpft sich in einer mechanisch-mathematischen Konstruktion der Darstellung, die keinerlei höheren Zweck als sich selbst kennt.

Aber diese Gemälde, die weniger aus der Anschauung und der Erfahrung der Sinne entstanden sind als nach Prinzipien a priori konstruiert wurden, zeigen weder den ganzen Umfang von Poussins Persönlichkeit, noch enthalten sie alle Elemente seiner Wirkung. Descartes hat für die Geistesgeschichte nur noch

historische Bedeutung, aber keinen Leben spendenden, Entwicklung fördernden Wert. In seiner mechanisch-mathematischen Auffassung kam das Unbewußte zu kurz. Poussin aber ist in vielen Bildern über den wägenden, rechnenden Rationalismus hinausgewachsen. In Bildern wie der *Anbetung des goldenen Kalbes*, dem *Durchgang durchs rote Meer*, der *Mannalese* und den späten *Landschaften* fand das Unbewußte im Sinne eines Leibniz Eingang in seine Kunst: das Inkommensurable, das Unerschöpfliche „die verworrene Vorstellung."

Schon in den zuletzt besprochenen Bildern Poussins verhüllten sich die ordnenden Prinzipien mehr und mehr unter der äußeren Erscheinung, die ins Reiche, Mannigfaltige, Komplizierte gesteigert worden ist. Diese Elemente verbinden ihn einerseits mit seinen römischen Zeitgenossen, trennen ihn andererseits von den Klassizisten, die ihm folgten, und schaffen endlich die Brücke von ihm zu den Romantikern um 1830. Poussins Ahnenverhältnis zu Delacroix wird aus früheren Bildern nicht klar, tritt aber in den beiden großen Gemälden des Earl of Radnor in Longford Castle in überraschender Deutlichkeit vor unsere Augen.

Daher kann Poussin durch eine Parallele zu Descartes nicht erschöpfend charakterisiert werden. Erst beide Seiten seiner Seele: die romantisch sich berauschende, an der strahlenden Welt des Scheins sich entzückende und jene andere rechnende, wägende, suchende haben ihn ganz zu dem, was er war, gemacht und zeigen, daß die Schwungkraft seines Geistes einer weiteren Amplitüde fähig war, als die cartesianische. So ergibt sich notgedrungen eine zweite Parallele zu dem Überwinder von Descartes, zu Leibniz, der in seiner Schätzung des Unbewußten und in seinem Streben nach einer teleologischen Harmonie, in der die Materie wieder vergeistigt wurde, den ästhetischen Glauben des XVIII. Jahrhunderts geformt hat. Wie wir von Leibniz aus dem Entwicklungszug des ästhetischen Glaubens durch das XVIII. Jahrhunderts hindurch bis in die Romantik des XIX. Jahrhunderts, deren Stammvater Rousseau war, verfolgen können,

so gehen von einzelnen Werken Poussins auch Strömungen aus, die, im Dix-huitième aufgenommen, als perlende Fontänen in die Lüfte schießen, ein Jahrhundert später die romantische Einbildungskraft eines Géricault und eines Delacroix beleben.

Delacroix hat die *Anbetung des goldenen Kalbes*, und den *Durchgang Israels durchs rote Meer*, die schon seit zwei Jahrhunderten in dem englischen Landschloß hängen, nicht gekannt. Das spürt man auch in der Studie Delacroix' über Poussin[142]/.

Die ungeheuren Umrisse der Hauptgestalten, die gewaltigen Flächen, die ergreifenden, wuchtigen Gesten der Vorderfiguren, die Dramatik der Farbe, der tiefe, warme Gesamtton, der fließende Vortrag aber weisen auf den Maler der Dantebarke und des Gemetzels von Chios. Mit Raffaels Zeichnung in den Uffizien und der Darstellung in den Loggien hat die *Anbetung des goldenen Kalbes* nur die zeitgemäße Kompositionsform gemeinsam, das Hauptmotiv auf die eine Seite der Bildfläche zu rücken. Eher erkennen wir in den Tanzgruppen eine Variation und Weiterführung der Bewegungsmotive aus dem Londoner *Bacchanal mit den zwei Tänzerpaaren* aus dem *Triumph des Hymen* bei Cook und der *Allegorie des Lebens* in der Wallace Collection.

Das Neue dieser beiden Werke liegt darin, daß die Gruppenbewegung zu einer Massenbewegung erweitert wurde, daß die, durch eine symmetrische Teilung des Hintergrundes bedingte Rhythmisierung der Vordergrundsgruppe aufgegeben wurde, daß die Masse im Freiraum dargestellt und mit dem Raum zusammen gesehen worden ist.

Im *Tanz um das Goldene Kalb* (Abb. Bd. II, Nr. 88) ist der lebhaft bewegten Gruppe durch das Postament des Idols noch eine wirksame Folie geschaffen; im *Durchgang durchs rote Meer* (Abb. Bd. II, Nr. 89) entwickeln sich alle Gestalten frei im Raum. Doch wird der strenge Reliefstil der Gruppe derer, die auf dem ersten Gemälde im tollen Reigen das Götzenbild umtanzen, durch die Masse des Volkes ausgeglichen, die als Volumen gesehen ist. Der zu dieser Volksmasse vermittelnden Ge-

stalt des Priesters ist es zu danken, daß auch die reliefmäßige Gruppe lebensvoll und als im Freiraum empfunden scheint und mit diesem organisch verbunden wirkt. Ferner wird dem Wirklichkeitsbedürfnis dadurch entgegengekommen, daß die Reliefgruppe und die anderen Gestalten der Volksmasse auf die gleiche Ebene gestellt sind, wodurch die Reliefgruppe mit in die Masse einbezogen wird, die sich in halber Elipse um das Postament herumzieht. Auch hinter diesem eint sich das Volksgetümmel mit Tanzenden, die wie versprengte Glieder des Reliefs wirken und in ihren Verkürzungen den Blick tiefer in den Raum hineinführen.

Nicht nur durch iher Anordnung sind die Gruppen geschieden, sondern auch durch das Lineament; und dieses ist wiederum Ausdruck des Inhaltlichen. Bei den Tanzenden: verschlungene Linien, sanfte Wellenbewegungen, Kurven. In der Modellierung auf und abwogendes Licht, Halbschatten, Halbdunkel. Bei der das Idol anbetenden Volksmasse eine Menge von Vertikalen und Diagonalen: die Arme, welche sich betend emporrecken oder auf das Kalb hinweisen. Hier herrscht, im Gegensatz zu dort, scharfes, grelles Licht, das wie das Geschrei der betörten Menge aus dieser Bildhälfte herausbricht.

Durch Gesten oder Blickrichtung sind dann beide Gruppen formal wie geistig zueinander in Beziehung gesetzt und ihre Konzentration auf die Mitte noch einmal durch die beiden von rechts und links zur Mitte abfallenden Bergzüge betont. Die Körper sind reich durchmodelliert und die Funktionen der Gelenke deutlich hervorgehoben.

Hat Poussin sich für die Gruppe der Tanzenden vielleicht an Giulio Romano orientiert, so ist die Gestalt des Aron eine ganz originale Schöpfung. Sie leuchtet hell aus der Komposition auf. Ein weißer Mantel, der in edlen Linien an ihm herunterfließt, bedeckt ganz seinen Körper, dessen sehnige Straffheit trotzdem überzeugend wirkt. Buschiges Haar quillt unter der Kapuze hervor und läßt nur einen schmalen Streifen der Stirn erkennen. In tiefen Höhlen liegen die Augen. Die Nase ist schlank.

Ein dichter Bart beschattet den Mund und wallt über den Hals herunter. Ernst und Würde geben dieser Gestalt etwas Erhabenes. Er ist nicht der biblische Aron, der das Volk zuchtlos machte, sondern der weise Menschenkenner, der dem Volke das Greifbare und Sichtbare vorstellt, nach dem es verlangt.

Biblischer ist auf dem *Durchgang durchs rote Meer* die Gestalt des Moses. In Götterpose steht er am Ufer, die Wasser zu rufen. Majestätisch hat er den Mantel übergeworfen, mächtig weisend den kräftigen Arm erhoben. Sein kräftig geschnittenes Profil mit der Hebräernase, überwuchert von zottigem Haarwuchs, hebt sich energisch vom Hintergrund ab. An der vertikalen Masse seines Körpers bricht sich die Erregung des verängstigten Volkes. Unheilschwangere Wolken ballen sich über seinem Haupt und schaffen in ihrer schweren Masse einen Ausgleich zu der reich bewegten Masse des Volkes links vorne. In der Raumeroberung ist Poussin mit kühnem Unternehmen weiter gedrungen. Der zweite Plan ist gänzlich aufgeklärt. Auch hier enthält der Hintergrund in der impressionistischen Wiedergabe von Bäumen und Figuren als Farbtupfen, Resultate eigener Naturbeobachtungen: Freilichteffekte der im Licht aufgelösten Figürchen des Hintergrundes, die die Augen unserer Generation entzücken. Sie geben diesem Bilde den besonderen Charakter. Ein Empfinden für das Inkommensurable und Unerschöpfliche tritt darin in Erscheinung.

Die Ordnung in der Figurenmasse ist hier nicht durch eine geometrische Form, sondern durch den Bewegungszug erreicht, der in Schlangenlinien vom ersten Plan in die hinteren Pläne führt und endlich in den Bergen sich verläuft. Die Kurven sind durch einzelne Gestalten akzentuiert, die wie Scharniere an der Bewegung mitwirken. Dem Pathos des Motivs entspricht eine besondere Dramatik des Lichtes und der Farbe. Es reizte Poussin, den Unterschied der verschiedenen Zonen auch malerisch zur Geltung zu bringen. Im Vordergrund herrschen starke Lichteffekte, die die Plastik der Formen klar betonen. Der zweite Plan ist durch den Schatten der Wolke in einen gleichen

Ton gebannt. Der dritte Plan ist im Ton des Berges gehalten, der vierte Plan ganz in Licht aufgelöst.

Von beiden Bildern besitzt das großherzogliche Museum in Mannheim kleinere alte Kopien. Um Vorstudien zu den Originalen kann es sich nicht handeln, da in diesen Bildern alle Typen versüßlicht, die Gebärden veräußerlicht worden sind, der Vortrag akademisiert erscheint. Diesen Bildern fehlt die Wucht, die Leidenschaft, die glühende Farbenpracht. Am überzeugendsten erweist das ein Vergleich des Aron und Moses mit der Kopistenauffassung. Der Tanz um das goldene Kalb in Mannheim gibt das Motiv des englischen Originals genau wieder. Israels Durchgang durchs rote Meer weist dagegen folgende Abweichungen vom Original auf: Die Felsenformationen links im dritten Plan sind etwas verändert und ganz wattig gemalt. In den Bergpartien des Hintergrundes ist ein Einschnitt hinzugefügt worden. Der hohe Berg zeigt eine andere Form. Links im Vordergrund fehlt die zweite, kniende Gestalt.

Die farbige Aufgabe, die dem Kopisten obgelegen hatte, ist ebenso schlecht gelöst, wie die zeichnerische, so daß es besser wäre, wenn diese Arbeiten vernichtet würden, als daß sie noch länger Poussins Bedeutung entstellten.

Interessanter ist eine Anbetung des goldenen Kalbes im Konservatorenpalast zu Rom, die der Poussinschen Fassung sehr ähnlich ist und vielleicht aus seinem französischen oder italienischen Freundeskreise stammt. Gleichzeitig mit diesen Bildern entstand als Auftrag für Chantelou *Die Mannalese* (Abb. Bd. II, Nr. 90). Ein Exemplar hängt im Louvre. Ein zweites besitzt der Comte de Bagneux auf Schloß Limezy bei Pavilly in der Normandie. Auf beiden Bildern ist der Bolusgrund durchgewachsen; am meisten auf dem Bilde im Louvre, das obendrein noch sehr verschmutzt ist. Dieser Umstand erschwert einen stilkritischen Vergleich. Da die Geschichte des Louvrebildes klar vorliegt, neigen wir dazu, diese als Originalarbeit und die vorzügliche Replik beim Comte de Bagneux als gute Atelierkopie anzusehen.

Die *Mannalese* schließt sich eng an *den Tanz um das goldene Kalb* und den *Durchgang durchs rote Meer* an. Moses und Aron kehren auf diesem Bilde in gleicher Auffassung wieder. Die sehnsuchtsvollen Gestalten vom goldenen Kalb und die Angsterregten vom roten Meer treten hier noch einmal auf. Der Raum ist in seiner ganzen Spannweite erfaßt und in optischer Wahrheit durchgebildet worden. Die Lichtführung ist differenziert. Wie schon Charles Le Brun[143]/ 1667 in seiner Akademierede über dieses Werk hervorhob, schweben noch einige Spätmorgennebel in den Bergen und über der Erde, welche die Tageszeit erkennen lassen sollen, in der das Wunder sich vollzog. Gleichzeitig gewinnt durch diese Verdüsterung des Bodens im Vordergrund die Plastik der Figuren, deren Zahl gegenüber dem *Durchgang durchs Meer* stark vermehrt wurde. Sie alle sind im Freiraum stehend empfunden, sind optisch erfaßt und verschwimmen in ihrem Farbencharakter der Ferne zu. Während wir in dieser Subjektivierung der Raumerscheinungen eine wichtige Etappe in Poussins Entwicklung dem Kunstvollen unserer Zeit entgegen erkennen, dürfen wir nicht vergessen, daß ihm selbst die geistige Auffassung und Durchführung seines Themas eine viel wichtigere Angelegenheit war. Darin war er ein Künstler des XVII. Jahrhunderts. Poussin schrieb, als er an diesem Bild für Chantelou malte, wie wir von Félibien wissen, an Stella: „J'ai trouvé une certaine distribution pour le Tableau de M. de Chantelou, et certaines attitudes naturelles, qui font voir dans le peuple Juif la misère et la faim, où il était réduit, et aussi la joye et l'allégresse où il se trouve; l'admiration dont il est touché, le respect et la révérence qu'il a pour son Législateur, avec un mélange de femmes, d'enfans et d'hommes d'âge et de tempéramens différens; choses, comme je croi, qui ne déplairont pas à ceux qui les saurons bien lire“[144]/. Poussin also wollte mit der Darstellung dieser biblischen Legende ebenso sehr das Gefühl bewegen und den Verstand beschäftigen, als das Auge entzücken. Er wäre auch gewiß mit Charles Le Brun's Ausdeutung dieses Bildes und Berninis Lob seiner Erzählerkunst einverstanden

gewesen, hätte er sie noch gehört. Die malerischen Qualitäten, die wir an diesem Gemälde besonders hervorheben, und die Poussin mit unserer Zeit verbinden, sind vielmehr aus unbewußten Tiefen seiner Seele heraus entwickelt worden. Zu seiner Zeit wurden sie von niemandem so empfunden, wie zwei Jahrhunderte später. Le Brun rühmte sein Studium antiker Skulpturen und stellte zahlreiche Vergleiche zwischen seinen Figuren und denen des Altertums an. Nicht alle können wir sie nachempfinden; immerhin ist in dem Rückenakt des zusammengebrochenen Greises links vorne eine Ähnlichkeit mit Seneka zu erkennen; die Frau links vor ihm gleicht einer Niobide; von den beiden Ringenden erinnert der Jüngere an den Sohn Laokoons, der das linke Bein hochgezogen hat.

Eine Variation dieser Massenbewegung und dieser Gefühlsskala zeigt *Moses schlägt das Wasser aus dem Felsen*[145]/ (Abb. Bd. II, Nr. 91), ein Bild, das Poussin um 1639 für Chantelou gemalt hat. Schon im XVIII. Jahrhundert ist dieses Werk von Lord Ellesmere erworben worden und befindet sich seit dieser Zeit im Bridgewaterhouse zu London. Die Mutter mit zwei zärtlichen Kindern, die auf dem *Tanz ums goldene Kalb* rechts vorne sitzt, nimmt hier in kaum veränderter Stellung den gleichen Platz ein. Der Aufbau ist der gleiche; nur die Farben sind leicht verändert. Der Jüngling, der auf dem Roten Meer nach links dem Meere zueilt, gleicht dem Trinkenden links neben der Mutter auf dem Wasserwunder. Die Gruppe der Männer im Mittelgrund jenes Bildes kehrt auf diesem Bilde im Mittelgrund links wieder. Endlich treten auch hier die markigen Gestalten Moses und Aron auf. Reich ist das Motiv des Kniens, Sich-Niederbeugens und Trinkens variiert. Der kleine Junge links vorn, dessen zwangloses Benehmen sehr diskret behandelt worden ist, bildet ein gutes Gegenbeispiel zu dem Knaben auf dem *Bacchanal* bei Cavendish in London, in dem einige Engländer irrtümlich ein Hauptwerk Poussins sehen wollten und welches in seiner Plumpheit so offensichtlich von einem romanisierten Vlamen stammt. Die Farben des „Wasserwunders", kühler als auf den

andern Bildern der gleichen Zeit, sind auf komplementäre Harmonien gestellt und in wiederholter rhythmischer Aufeinanderfolge von blau — gelb — blau im ersten Plan angeordnet. Die Landschaft trägt den gleichen Charakter wie auf den früher besprochenen Bildern. Rechts ist Ferne gegeben; links ein Fels vor die Weite geschoben. Um Moses und Aron gruppieren sich die Figuren auf einer Schlangenlinie, die vom zweiten Plan links in den Vordergrund läuft, zurück in den Mittelgrund biegt und über die vorgebeugte Gestalt des Trinkers in der Gruppe der Mutter mit den zwei Kindern endet. Diese leichte und zufällige Kurvatur, die schon in der Zeichnung im Louvre deutlich markiert ist, soll die Gruppen einerseits verbinden, andererseits ihnen den Eindruck eines künstlichen Arrangements nehmen. Sie widerspricht den kompositionellen Gedanken der Hochrenaissance und ist ein wesentliches Unterscheidungsmerkmal zwischen Poussins Darstellung und derjenigen in den Loggien.

Hatte Poussin aus dem unbewußten Schatz seiner Sinneserlebnisse heraus alle Bilder der letzten Jahre verschwenderisch überschüttet, so hat kurz vor seiner Übersiedlung nach Paris ein kühler Rationalismus mehr und mehr das Übergewicht gewonnen. Die sinnliche Abkühlung ernüchterte die Stimmung, schloß das Gefühlsmäßige mehr und mehr aus, sammelte alle Darstellungsmittel auf den Ernst, die Würde, die begriffliche Klarheit und Einfachheit. Der reine Triumph der Idee bildete sich erst durch den Einfluß des Pariser Milieus nach 1640 heraus. Aber schon vor seiner Übersiedelung nach Paris, als die Hofkreise ihn umwarben, setzte die Stilwandlung ein, die durch die Verbannung aller Gefühlsausdrücke aus der Darstellung charakterisiert wird. Poussins Kunst wurde abstrakt, didaktisch und durch diese neue Orientierung auch akademischer. Den Ansatz dieser Stilperiode erkennen wir in dem bedeutenden Zyklus, den er in den letzten Jahren vor seiner Übersiedelung an den Hof Ludwigs XIII. für den Komtur *Cassiano del Pozzo*[146] geschaffen hat.

Zu allen Zeiten ist die erste Fassung der *Sieben Sakramente*, die heute in Belvoir Castle hängen, der späteren vorgezogen worden, weil diese sieben Bilder des Herzogs von Rutland noch von glücklichen Erinnerungen an die venetianische Epoche und an die Zeit erfüllt sind, in der das Licht für Poussin ein wesentlicher Faktor der Plastik war. So finden wir in der *Konfirmation* (Abb. Bd. II, Nr. 92) eine seltsame Mischung früherer Lichtromantik, farbiger Modellierung und bunter Härte späterer Jahre. Doch ist mit der Gemessenheit in Haltung und Gebärde hier noch Natürlichkeit und Leichtigkeit in den Gesten und im Ausdruck der Figuren verbunden. Alles Zufällige, Mannigfaltige, wie es sich immer im Naturbild findet, ist schon ausgeschaltet worden, um den Blick von der Haupthandlung nicht abzulenken. Fünf Erwachsene und drei Kinder sind an dem heiligen Vorgang aktiv beteiligt; aber es wirkt kein leidenschaftlicher Wille in ihnen wie in den Gestalten der *Mannalese*; er ist durch Besonnenheit eingedämmt und abgekühlt; und auch das Gefühl spricht nur gedämpft aus den ruhigen Assistenzfiguren. Die sanfte Neigung der drei Priester ist edel und innig. Die ehrfurchtsvolle Scheu der Kinder erhöht die weihevolle Stimmung. In der links im Vordergrund knienden Frau erkennen wir diejenige, welche auf der *Mannalese* rechts vorn kniet und ihr Gesicht nach links wendet. Der stehende Jüngling rechts vorn ist der gleiche, der auf der *Mannalese* links vorn sich um den Greis müht. Der sitzende Priester trägt Arons weise Züge.

Derselbe Geistliche salbt den Sterbenden auf der *Letzten Ölung* (Abb. Bd. II, Nr. 93). Der Mutter mit dem Kind auf diesem Bilde ganz links erinnert man sich vom *Durchgang durchs Rote Meer*. Wie sich im Einzelnen Beziehungen zwischen den Bildern dieser Serie und den übrigen dieser Periode ergeben, so sind sie auch in der Gesamtstimmung verwandt; nur hat auch hier die Unruhe sich besänftigt. Noch ist in der nach rechts Schreitenden, in dem Jüngling neben ihr, ja im allgemeinen in der engen Beziehung aller Figuren untereinander, in ihrer geistigen und formalen Konzentration

auf den nach links geschobenen Mittelpunkt der Erzählung menschliche Anteilnahme und Wärme bemerkbar, die aber mehr und mehr erlöschen. Schon auf der *Schlüsselübergabe* (Abb. Bd. II, Nr. 94) wirken die einzelnen Figuren beziehungslos, starrer und statuarischer.

Nähert sich die *letzte Ölung* in der Lichtführung noch mehr den früheren Bildern, so sind die Farben der *Schlüsselübergabe* schon stumpf und tonlos, wie eingefroren. Auch bereicherte Poussin das Raumbild hier nicht aus dem Schatz seiner Augenerlebnisse, sondern reduzierte alle Ausdrucksmittel auf das denkbar geringste Maß. Die Darstellung erinnert an Raffaels Wandteppich. Nur hat Poussin die dichte Masse der raffaelischen Gruppe gelockert, das Volumen der Figuren verringert und den landschaftlichen Hintergrund differenziert. Die Grunddisposition ist die gleiche. Unter Poussins Jüngern geht es lauter zu als bei Raffael. Dort ist das Gefühl durch den Willen gebändigt; bei Poussin ist er veräußerlicht, im Sinn des Bühnenstils dramatisiert und akzentuiert. Er scheint auch diese Gestalten erst in Wachs gebildet und nach Wachsmodellen, nicht nach lebenden gemalt zu haben. Dafür spricht die Vorsicht, die Überlegung, mit der er die Gesten jedes einzelnen vorträgt, die blasse Verbindung zwischen Landschaft und Figuren. In anderen Bildern erscheinen die Beziehungen notwendiger, zwingender.

Poussin wollte in dieser Bilderfolge sein Bestes geben. Er malte die einzelnen Teile nicht schnell hintereinander, sondern arbeitete langsam mit größeren Unterbrechungen. Dazwischen gab er sich unmittelbarer, verschwenderischer im *Tanz ums goldene Kalb*, im *Durchgang durchs rote Meer*, in der *Mannalese* aus. Vor der wunderbaren Erscheinung, daß häufig große Geister gleichzeitig verschiedene, ja oft völlig gegensätzliche Weltbilder formten, schweigen alle Deutungsversuche. Wie Richard Wagner in denselben Jahren am Tristan und an den Meistersingern arbeitete, so stellt sich uns Poussin in dieser Zeit gleichzeitig als Romantiker, der das Unerschöpfliche liebte, und als Klassizist vor, der die einfachen, mathematischen For-

Nicolas Poussin / Handzeichnung zum Abendmahl im Louvre zu Paris.

meln suchte. Sein Wille zur Symmetrie wird in der *Ehe* (Abb. Bd. II, Nr. 95) deutlich. Der segnende Priester steht auf der Mittelsenkrechten; links und rechts vor ihm Braut und Bräutigam; zu beiden Seiten je sieben Figuren, deren Stellung und Gebärden korrespondieren. Der architektonische Rahmen nimmt dieses symmetrische Schema auf und führt es in bedeutenden Vertikalen in die Höhe. Allen Vorgängen, die sich im Innenraum abspielen, gab Poussin einen schweren, tiefen Gesamtton, um das zerstreute und gedämpfte Licht im geschlossenen Raume zu charakterisieren.

Die gleiche methodische Ordnung, die nach klaren Formeln strebt, herrscht in dem *Abendmahl* (Abb. Bd. II, Nr. 96). Christus sitzt in der Bildmitte; sechs Jünger auf jeder Seite. Die Architektur übernimmt auch hier die symmetrische Ordnung der Gruppen im Raume. Es ist wertvoll, sich zu vergewissern, daß die erste Konzeption dieses Motivs sich wesentlich von der letzten, abstrakten Fassung unterscheidet. Die herrliche Zeichnung im Louvre ist ganz im barocken Geiste gehalten, und ruft durch starke Gegensätze überwältigende Effekte hervor. Im Rembrandtschen Sinne sind hier helle und dunkle Flächen kontrapostriert. Die Hauptfigur trägt das stärkste Licht. Sie fängt den Blick des Beschauers auf und leitet ihn formal und geistig durch die Komposition; formal, indem das von ihr ausstrebende Licht die übrigen Figuren modelliert und den Raum aufklärt, geistig, indem alle Gestalten auf die Hauptfigur hin orientiert sind und von ihr zusammengehalten werden. Der Brennpunkt des Interesses ist wie bei Rembrandt in die Übergangssphäre zwischen hell und dunkel gelegt worden. Diese Gegensetzlichkeit der Lichtführung ist in dem Gemälde aufgegeben worden. Hier füllt mildes Kerzenlicht den Raum, dessen sanfte Helligkeit die Liniatur in den Flächen hervorhebt. Auch die Tischseite hat ihre Wirkung als Repoussoir eingebüßt.

So stritten sich in Poussin barockes Empfinden für dramatische Kontraste und der Wille zur Einfachheit, Klarheit, Sym-

metrie und Geradlinigkeit, für die ihm die Antike und Raffael vorbildlich waren.

In der *Taufe Christi*[147]/ (Abb. Bd. II, Nr. 99), die zu dieser Sakramentenserie gehört und in den beiden Taufen des Volkes, von denen Poussin eine um 1638/39 für Le Notre[148]/ und eine vor 1640 für Cassiano del Pozzo[149]/ gemalt hat, überwiegen wiederum die barocken Elemente. Die *eine dieser Taufen* befindet sich im *Louvre* (Abb. Bd. II, Nr. 98), die andere *Taufe beim Duke of Rutland* (Abb. Bd. II, Nr. 97). Der strengen Symmetrie in der *Ehe* und im *Abendmahl*, dem Vertikalismus und der Isokephalie in der *Schlüsselübergabe* steht vor allem in der Taufe im Bridgewaterhouse eine Vorliebe für die Kurve gegenüber. In diesem Bild, in der *letzten Ölung* und in der *Konfirmation* herrscht das asymmetrische Kompositionsprinzip. In den symmetrischen Kompositionen finden sich in dem festen und geraden Auftreten und Sitzen Erinnerungen an die scharfen Winkel der Renaissance; in den asymmetrischen Kompositionen dagegen sind alle Linien zu Kurven gebogen, die sich dem Brennpunkt des Interesses zuneigen. Außerdem finden sich nur in den beiden Taufen in je drei Figuren Vertikale, deren Starrheit durch Gewandmassen gemildert worden ist. Es ist anzunehmen, daß diese *Taufe* einige Zeit vor der Sakramentenfolge entstand, da sie in der ruhigen, mit der Landschaft zusammen gesehenen Harmonie von blau und gelb malerisch auf die früheren Bilder zurückweist.

Eine Zwischenstellung nimmt die *Taufe* im Louvre ein; dort steht Johannes wohl auf der Mittelsenkrechten, die übrigen Figuren aber sind nicht symmetrisch verteilt und halten sich nur als Massen das Gleichgewicht. Die Figuren sind in der Landschaft gesehen, die durch impressionistische Beobachtungen belebt ist. Der Blick wird besonders durch das Bäumchen auf der Landzunge veranlaßt, die Tiefe zu durchmessen. Dennoch gilt alles Interesse dem Menschen. Eine differenzierte Psychologie offenbart sich im Ausdruck der Mimik und Gesten der einzelnen Gestalten, die mit leiseren Mitteln erreicht ist, als auf den Ge-

mälden der späten vierziger Jahre, wo das Interesse am dramatischen Ausdruck überwiegt. Die unendlich zarte Gebärde der Hand, die leise Neigung des Kopfes geben dem Täufer innere Lebendigkeit. Um ihn gruppiert sich die staunende, verlangende, heilerflehende und die spöttisch mißtrauende, widerspruchsbereite Menge. Unter diesen sind es besonders drei Männer, welche die Skala des negativen Interesses von Gleichgültigkeit bis zur Verurteilung vertreten. Der eine Zuschauer läßt objektive, sinnende, gleichsam zufällige Aufmerksamkeit erkennen. Der Mittlere, der mit weisender Gebärde den Blick des Reiters herbeiruft, zum Willen gewordene, in Tat umgesetzte Aufmerksamkeit. Der dritte, die zum Gefühl gewordene Aufmerksamkeit: er wirft, sich abwendend, nur einen spöttischen Blick auf die Gruppe. Diesen drei Männern ist der Täufling gegenübergestellt, der gläubig ergeben vor Johannes niederkniet; hinter ihm die inbrünstig nach dem Heil verlangende Mutter mit dem Kind vor den andächtig sich nähernden drei Frauen. Der Getaufte, der sich das Hemd wieder überzieht — ein Motiv, das seit Masolino auf der Taufe Christi immer wiederkehrt — tritt auch auf Poussins *Taufe Christi* in Belvoir-Castle auf. Dort fehlen im Hintergrund und am Ufer die zahlreichen Gestalten, wie sie in so köstlicher Anmut auf dem Louvrebild sich entwickeln und in ihrer zwanglosen Nütürlichkeit den Eindruck des Zufälligen, Momentanen verstärken. Nur ein Hügel ist der Landschaft in der Mitte vorgeschoben, um den Blick zu beiden Seiten in die Weite zu lassen. Auch hier belebt ein kontrastreiches Mienen- und Gebärdenspiel die Szene. Poussin hat diesem Bild besondere Sorgfalt gewidmet. Seine Abreise nach Paris hinderte ihn, es noch in Rom fertig zu stellen. Am 7. Januar 1641 schrieb er an del Pozzo, daß er die Arbeit wieder aufgenommen habe, am 6. Oktober 1641, daß er den ganzen August an diesem Bilde habe arbeiten wollen, aber wegen anderer Aufträge nicht dazu gekommen sei. Am 27. März 1642 war das Gemälde immer noch nicht fertig; es fehlten noch Christus und die beiden Engel, die ihn bedienen. Am 22. Mai desselben Jahres war es endlich zum Fortsenden bereit. Er über-

gab es, zusammen mit einer heiligen Familie, Mazarins Intendanten zur Beförderung, erhielt aber erst am 20. August die Nachricht, daß beide Bilder glücklich in del Pozzos Hände gelangt seien. In dieser Saumseligkeit seinem verehrten, römischen Freund und Gönner gegenüber erkennen wir den ersten Niederschlag der unerquicklichen Eindrücke, die ihn am Hofe Ludwigs XIII. erwarteten und die ihn nach kurzem Widerstand bewogen, in die behaglichere Freiheit des geliebten Rom zurückzukehren*/.

*/Vgl. hierzu XI. Exkurs: Poussin und das Barock.

FÜNFTES KAPITEL

POUSSIN IN PARIS

[150]/Während Poussin in der Stille seines kleinen römischen Hauses nur seiner Kunst lebte und von dem allgemeinen Welttheater, auf dem sein Freund Chantelou verschiedentlich eine Rolle zu spielen hatte, sagte: „Es ist wohl ein Vergnügen, in einem Jahrhundert zu leben, in dem so große Dinge geschehen, vorausgesetzt, daß man der Komödie aus einem Winkel bequem zuschauen kann“[151]/, wurde Europa von politischen und religiösen Kämpfen vielfältig zerwühlt. Poussins Vaterland war in fast alle Zwistigkeiten der Zeit verwickelt; denn Richelieus Ziel: Frankreichs Einfluß zu heben, führte dazu, daß er seine mächtige Hand in italienische, spanische und deutsche Händel steckte. Während Poussins achtzehnjährigem Aufenthalt in der Fremde hatte sich in Paris gar manches gewandelt. Dem Handeln aus dem Stegreif war mehr und mehr eine planvolle Politik entgegengetreten. Man war darauf bedacht, in bürgerlichen wie in künstlerischen Dingen eine Folge zu schaffen, aus der eine neue Gewohnheit entspringen sollte. Die Zentralisierung aller kulturellen Bestrebungen war straffer geführt und so der Konzentrierung der ganzen Macht auf die Krone weiter vorgearbeitet worden. Mochten Richelieus Pläne auch noch so ehrgeizig sein, mochte er noch so sehr das Bewußtsein seiner persönlichen Macht haben, so war er doch stets darauf bedacht, seine Autorität nicht augenscheinlich zu machen und dem König wenigstens scheinbar die Entscheidungen zu überlassen. Er durchschaute den launenhaften, verzärtelten und eigenwilligen,

stützesuchenden und doch jede Stütze verleugnenden Charakter Ludwigs XIII., den seine unter törichter Strenge und törichter Schmeichelei geteilte Erziehung frühzeitig skeptisch und schweisam, auf der anderen Seite lenksam und impulsiv gemacht hatte. Immerhin war der König intelligent genug, seine eigene Unzulänglichkeit einzusehen und sich Richelieus organisierender Methodik anzuvertrauen. Auch in allen Angelegenheiten der Kunst folgte er den Intentionen seines großen Ministers und ließ dessen ordnende Hand die Künste in gesetzmäßige Bahnen lenken. Durch die Gründung der Académie française im Jahre 1635, deren erste denkwürdige Tat Chapelains Kritik des Cid und seine Formulierung des Gesetzes der Einheiten war, wollte er die Literatur seinem Regierungsprinzip botmäßig machen. Nicht mehr unwahrscheinliche und zusammenhanglose Abenteuer, wie es zwanzig Jahre vorher spanische und italienische Vorbilder gelehrt hatten, dienten den Theaterschriftstellern als Vorwurf, sondern stark dramatische Motive aus der römischen Geschichte, Konflikte des Gewissens und des Herzens zwischen Liebe und Patriotismus wurden für das Theater verarbeitet; und die beste Gesellschaft drängte sich zu den „nach allen Regeln" geschriebenen, abstrakten, analytischen Tragödien, in denen meistens die Pflicht, die Ehre, die Großmut, die Vernunft triumphierten. Die gleiche Tendenz enthüllt die epische Literatur der Zeit. Die Liebesromane entwickelten platonische Ideen über ideale Beziehungen der Geschlechter, die von dem hohen Begriff menschlicher Würde zeugen, dem die Zeit huldigte. Andere Epen gingen auf antike Vorbilder zurück; Schriftsteller wie P. Lemoyne, Jean Chapelain und Georges de Scudéry wollten Homer und Virgil auferstehen lassen und der Zeit Iliaden und Odysseen aus Frankreichs Heldengeschichte geben.

Dieselbe Freude am Würdevollen, an der theoretischen Spekulation, an der Vernunft schlechthin, macht auch Descartes zum Ausdruck der Zeitstimmung, wie er selbst wiederum mächtig auf sie zurückwirkte. Seine Philosophie stimmte

mit der allgemeinen Richtung überein, daß man auch hier mit vollem Recht sagen kann: „Das Bedürfnis des Herzens ist die Triebfeder jeder lebensfähigen Weltanschauung". Überall wurden geistige und moralische Qualitäten hoch bewertet. Der Anstand nach außen wurde gewahrt. Man wollte edel, stolz, groß erscheinen. Diese Pose wirkte auf die Gesinnung zurück. Die Religion wurde ernst genommen. Der Katholizismus war allmächtig geworden, hatte den Adel und die Massen erobert. Der ernste und kernige Pascal stellte den irdischen Tyrannengelüsten der römischen Kirche eine echte, innerliche Moralität entgegen. Die sittliche Macht des Jansenismus griff in alle Schichten der Bevölkerung.

Diesem allgemeinen Streben entsprechend, verlangte man von den bildenden Künsten, daß sie groß und idealistisch sein sollten, dekorativ und prächtig, um den Glanz des Hofes zu erhöhen, reich und würdig, um den Amateuren zu gefallen, pomphaft und sentimental, um der Kirche dienstbar zu sein. Die Architektur übernahm die Leitung der Künste. Während Poussins Abwesenheit waren außerordentlich viele Kirchen, Schlösser und Plätze angelegt und die Physiognomie von Paris geschaffen worden, die die Grundstruktur des heutigen Stadtbildes ist[152]/. Vor allem hatten im Stadtinnern viele Adlige, Hofbeamten, Parlamentarier und Finanzleute sich Hotels errichtet, hinter deren ernsten Fassaden im palladianischen Klassizismus breite Treppen zu geräumigen, reich geschmückten Gemächern und majestätischen Galerien führten. Sie sollten Würde, Reichtum und gute Lebensart repräsentieren. Die Kirchen zeugten im Äußeren von ruhiger Besonnenheit und entwickelten im Innern weltlich-festlichen Pomp. Die Plastik diente dieser großartigen Architektur und schmückte die Kirchentüren, Altäre, Pulte und Orgeln, die Fassaden, Treppen und Galerien. Wie die gesamte Kunst des XVII. Jahrhunderts teilte sich ihr Charakter zwischen dekorativen, antikisierenden und realistischen Tendenzen, je nachdem die Künstler ihre Erziehung durch Italiener oder durch Vlamländer genossen hatten.

Im Dekorativen lagen auch die Hauptaufgaben der Malerei. Es sollte durch gleichmäßige Gliederung der Massen, durch weiche Lichtführung, sinnvolle Motive ein angenehmer Gesamteindruck erzielt werden, in dem der Mensch Mittelpunkt und Träger des Gedankens sein mußte. Die Verteilung der Massen wurde weniger vom Auge erwogen, als von Theorien und Prinzipien bestimmt.

Simon Vouet, der nach seiner Zurückberufung aus Rom im Jahre 1627 zum premier peintre du roi ernannt worden war, leitete und verteilte die malerischen Aufgaben des Hofes. Sein offener Geist, sein geschultes Können, seine flinke Arbeitsweise und sein Sinn für Anmut befähigten ihn zur dieser Führerschaft. Er war mit einer Malerin verheiratet, unterhielt ein großes Atelier mit zahlreichen Gehilfen, gab Malunterricht, den sogar der König besuchte, und arbeitete in Schlössern, in St. Germain, in den Tuilerien und in den Tapisseriemanufakturen. Neben und unter ihm arbeiteten Charles Errard, Laurent de la Hire, Claude Vigne und andere.

Charles Lebrun und Eustache Lesueur standen erst im Anfang der zwanziger Jahre.

Im Jahre 1636 war François Sublet de Noyers, Baron de Dangu[153]/ von Richelieu mit dem Staatssekretariat des Krieges betraut worden; am 13. September 1638 wurde ihm außerdem noch die Oberintendanz der Bauten übertragen. Da er selbst für dieses Amt keinerlei Kenntnisse besaß, ernannte er seinen Verwandten, Paul Fréart, sieur de Chantelou, und dessen Bruder, Roland Fréart, sieur de Chambray zu seinen Gehilfen, von denen der Letztere auf seiner Studienreise in den Süden Poussin bereits vor einigen Jahren in Rom kennen und schätzen gelernt hatte. Er überredete seinen Bruder, ein Bild bei Poussin zu bestellen und erreichte von Chantelou auch, daß er unserem Künstler die *Mannalese* in Auftrag gab.

Sublet de Noyers erwies sich als ein williger und dienstbereiter Beamter der Richelieuschen Regierungspolitik und entwickelte ganz in dessen Sinne großzügige Pläne zur weiteren Ausgestal-

tung des Louvre, zur Beschäftigung der kürzlich in den Louvre verlegten königlichen Druckerei, Gobelinmanufaktur und Münze, vor allem aber zur Dekoration der Louvre und Tuilerien verbindenden „grande galerie". Zur Durchführung dieser gewaltigen Ideen bedurfte er eines Künstlers, der mit weit schauendem Blick, scharfem Verstand und gutem Geschmack Architektur, Plastik und Malerei unter einen Willen zu zwingen, zu organisieren verstand. Es hätte nahe gelegen, Vouet mit dieser Aufgabe zu betrauen; aber Noyers Berater, Chambray und Chantelou, denen sich die dem Staatssekretär nahestehenden Künstler: Charles Errard, Jean Lemaire und Jacques Stella anschlossen, sowie Mazarin, der aus seiner römischen Zeit her Poussin schon kannte, gewannen Noyers für den Plan, Nicolas Poussin aus Rom zu rufen. In begeisterten Ausdrücken rühmten sie Poussin, verglichen ihn mit Leonardo da Vinci und Michelangelo und überzeugten den Intendanten durch das unisono ihres Lobes so vollkommen, daß er Anweisung gab, einen Brief nach Rom zu richten und Poussins eigene Meinung zu dieser Frage einzuholen. Dieses erste orientierende Schreiben, das wahrscheinlich Jean Lemaire verfaßt hat, ist verschollen und scheinbar ohne Antwort geblieben. Poussin wird diesen Brief vielleicht nicht ernst genommen, den Vorschlag so befremdend gefunden haben, daß er eine Antwort für überflüssig hielt. Er empfand nicht die geringste Neigung, seine friedliche Arbeitsstätte in Rom mit einem offiziellen Amt, das ihm Abhängigkeit und Ärger in Aussicht stellte, zu vertauschen. Indessen wirkten seine Pariser Freunde, deren Enthusiasmus keineswegs erlahmte, weiter für ihren Plan, die Regierung und den Hof für eine Berufung des Meisters zu gewinnen. Lemaire setzte ein zweites Schreiben auf, dem Chantelou eine auffordernde Nachschrift hinzusetzte. Als sich in dieser Weise von verschiedenen Seiten, auch von Stella die Bitte zur Übernahme des Amtes an ihn herandrängte, glaubte sein fatalistischer Sinn in diesem Ruf die Stimme seines Schicksals zu erkennen. Am 15. Januar 1639 schrieb er an Chantelou[154]/:

„Mein Herr! Wollte Gott, daß ich keine so gerechten Entschuldigungsgründe zur Geltung zu bringen hätte, als dies in der Tat der Fall ist. Kurze Zeit, nachdem ich mich zur Vollendung Ihres Bildes entschlossen und sogar schon einige Figuren gemalt hatte, hat mich ein Blasenübel, das mich schon vier Jahre lang quält, von neuem derartig ergriffen, daß ich mich von da an bis auf den heutigen Tag in den Händen der Ärzte und Chirurgen befunden und die Qualen eines Verdammten ausgestanden habe. Jetzt befinde ich mich, Gott sei Dank, besser und hoffe meine alte Gesundheit wieder zu erlangen. Doch ich muß gestehen, daß ich mehr unter der Melancholie, in meinem guten Vorsatz, Ihr Bild zu vollenden verhindert zu werden, gelitten habe; immer habe ich an das Versprechen gedacht, das ich Ihnen gegeben habe und hätte darüber verzweifeln mögen, es nicht ausführen zu können. Jetzt aber fühle ich den Wunsch, Ihnen dienen zu können, stärker als jemals. Ich werde also fortfahren, ohne eine Stunde zu verlieren. Was den Entschluß betrifft, den Monseigneur de Noyers von mir zu erfahren wünscht, so dürfen Sie nicht die Ansicht nähren, daß ich jemals darüber im Unklaren war, was ich zu antworten hätte; denn nachdem ich eine Reihe von vollen fünfzehn Jahren in diesem Lande sehr glücklich gelebt, hier geheiratet und die Hoffnung gehegt habe, hier sterben zu können, war ich längst bei mir entschlossen, das italienische Sprichwort zu befolgen: Chi sta bene, non si muove. Nachdem ich nun aber einen zweiten Brief von Herrn Lemaire erhalten, gegen dessen Ende sich eine Bemerkung von Ihrer Hand findet, worin Sie mir sagen, beim Schlusse dieses Briefes zugegen gewesen zu sein und sogar einen Teil des Inhalts angegeben zu haben — da bin ich denn doch sehr schwankend geworden und habe mich selbst entschlossen, auf die mir gemachten Anerbietungen einzugehen und zwar hauptsächlich, weil ich dort bessere Gelegenheit finden werde, Ihnen, mein Herr, dienen zu können, dem ich mein ganzes Leben lang aufs Engste verpflichtet sein werde.

P. S. Ich ersuche Sie, mein Herr, auf das Dringendste, wenn

sich die geringste Schwierigkeit bieten sollte, die Ausführung unserer Angelegenheit jemand anderem, der sich mehr danach sehnt als ich, zu übertragen; denn schließlich kann ich dem Könige, dem Herrn Kardinal, Monseigneur de Noyers, wie auch Ihnen hier ebensogut dienen als dort. Zugesagt habe ich größtenteils nur, um einen Beweis meines Gehorsams zu geben. Ich werde aber, wenn ich es wohl bedenke, Leben und Gesundheit preisgeben, wegen der großen Schwierigkeit, jetzt zu reisen, ganz abgesehen davon, daß ich krank bin; indessen will ich schließlich alles in Gottes Hände und die Ihrigen legen. Ich erwarte Ihre Antwort."

An dem gleichen Tage, an dem Poussin diesen unentschiedenen Brief, der seine Unlust widerspiegelt, aufsetzte, richtete Sublet des Noyers[155]/ am 14. I. 1639 von Ruel, Richelieus Landsitz, aus eine energischere und bestimmtere Aufforderung an unseren Künstler:

„Mein Herr! Sobald der König mir die Ehre erwiesen hat, mir das Amt des Oberintendanten seiner Bauten zu übergeben, ist mir der Gedanke gekommen, mich der mir durch dasselbe verliehenen Macht zu bedienen, um Kunst und Wissenschaft wieder in Ehren zu bringen; und da ich eine ganz besondere Liebe zur Malerei habe, beabsichtige ich, sie wie eine teure Geliebte zu behandeln und auf sie die Erstlinge meiner sorgfältigen Bemühungen zu verwenden. Sie haben durch Ihre dortigen Freunde erfahren, da ich sie gebeten habe, Ihnen von mir aus zu schreiben, daß ich von Italien als recht und billig verlange, daß es uns wenigstens zurückgebe, was es uns seit so vielen Jahren vorenthält und ich dabei erwarte, daß es uns zur völligen Befriedigung noch eines seiner Pflegekinder gebe. Sie verstehen wohl, daß ich damit den Herrn Poussin und irgend einen anderen ausgezeichneten italienischen Maler meinte, und um die einen, wie die anderen von der Achtung wissen zu lassen, die der König für Ihre Person hegt, wie auch für die andern Männer, die selten und

tüchtig wie Sie sind, ließ ich an Sie schreiben, was ich Ihnen hiermit bestätige. Es diene Ihnen als erste Zusicherung des Versprechens, das man Ihnen gibt, bis ich Ihnen bei Ihrer Ankunft die Erlässe und Ausfertigungen des Königs vorweise: daß ich Ihnen 1000 Taler für die Reisekosten schicken werde; daß ich Ihnen 1000 Taler Gehalt für jedes Jahr geben lasse und eine bequeme Wohnung in dem königlichen Haus, entweder im Louvre zu Paris oder in Fontainebleau, ganz nach Ihrer Wahl; daß ich sie Ihnen bis zu Ihrer Ankunft anständig ausstatten lasse, falls Sie es wünschen, was von Ihrem Belieben abhängt; daß Sie keine Decken, noch Gewölbe ausmalen und daß Sie nur für fünf Jahre verpflichtet sind, wenn Sie das wünschen, obgleich ich hoffe, daß Sie, wenn Sie die Luft des Vaterlandes geatmet haben, Sie es schwer verlassen werden.

Sie sehen jetzt klar in den Bedingungen, die man Ihnen vorgeschlagen hat, und die Sie wünschten. Es bleibt für Sie eine einzige, die ich Ihnen auferlege; die, daß Sie nur mit meiner Erlaubnis für andere malen; denn ich lasse Sie für den König und nicht für Private kommen, was ich nicht sage, um Sie daran zu hindern, diese zu bedienen; aber ich meine, es soll nur auf meinen Befehl hin geschehen. Nach all dem, kommen Sie fröhlich und ich versichere Sie, daß Sie hier zufriedener sein werden, als Sie sich vorstellen können."

Schon aus dem offiziellen Charakter dieses Briefes geht hervor, daß er auf Anordnung des leitenden Staatsministers geschrieben ist. Richelieu hatte sich von der Bedeutung Poussins überzeugen lassen und drang auf seine Übersiedelung nach Paris. Marschall d'Estrée[156]/, der französische Botschafter in Rom, wurde beauftragt, sich dieser Angelegenheit anzunehmen und sie rasch zu einem guten Ende zu führen. Am 15. Januar ging ein königliches Handschreiben[157]/ an Poussin ab:

„Teurer und Wohlgeliebter! Da uns durch einige Unserer nächsten Diener ein Bericht über die Anerkennung erstattet worden ist, die Ihr Euch erworben habt und über die hohe Stel-

lung, die Ihr unter den berühmtesten und vortrefflichsten Malern von ganz Italien einnehmt, und da Wir in Nacheiferung Unserer Vorfahren wünschen, so viel als möglich zum Schmuck und zur Verzierung Unserer königlichen Häuser durch Berufung derjenigen beizutragen, welche sich in den Künsten auszeichnen und deren Tüchtigkeit sich da, wo sie am meisten geehrt scheinen, bekundet: so schreiben Wir Euch diesen Brief, um Euch zu sagen, daß Wir Euch zu einem Unserer ordentlichen Maler erwählt haben und Euch von jetzt ab als solchen halten und in dieser Eigenschaft beschäftigen wollen. Zu diesem Zwecke ist es Unser Wille, daß Ihr Euch nach Empfang des Gegenwärtigen anzuschicken habt, hierher zu kommen, wo die Dienste, die Ihr uns leisten werdet, ebenso geehrt werden sollen, als Eure Werke und Euer Verdienst es an den Orten sind, wo Ihr Euch jetzt befindet. Dem Herrn de Noyers aber, Rat in unserem Staatsrat, Geheimschreiber Unserer Befehle und Oberaufseher Unserer Gebäude, tragen Wir auf, Euch noch näher von der Achtung zu unterrichten, in der Wir Euch halten, und von dem Nutzen und dem Vorteil, die Wir gewillt sind, Euch angedeihen zu lassen. Gegenwärtigem wollen wir nichts mehr hinzufügen, außer dem Wunsch, daß Gott Euch in seiner heiligen Obhut erhalte.

Gegeben zu Fontainebleau den 15. Januar 1639.

Poussins schwankender Entschluß wurde durch die ehrenvolle Auszeichnung eines persönlichen Schreibens von Ludwig XIII. zu einem festeren; er entschloß sich, dem Rufe seines Königs Folge zu leisten und nahm das Reisegeld an, wodurch er sich endgültig gefangen gab. Der gewundene Stil seiner ersten Antwort an Sublet de Noyers[158]/ läßt schwer an eine aufrichtige Freude über seinen Entschluß glauben. In einem zweiten, einige Wochen darauf verfaßten Brief an de Noyers[159]/ gibt er schon dem Wunsche Ausdruck, seine Übersiedelung bis zum Herbst zu vertagen. Gleichzeitig, am 19. Februar 1639, schrieb er seinem Freunde Lemaire[160]/:

Mein Herr! Ich habe den Brief des Königs zugleich mit denen der Herren de Noyers und de Chantelou, sowie dem Ihrigen erhalten. Aus beiden habe ich klar das gute Vorurteil ersehen, welches Sie bei allen jenen für mich erweckt haben; und in der Tat, die Ehre, die Artigkeiten und die Anerbietungen, die man mir macht, sind für das geringe Verdienst, das ich in Anspruch nehmen darf, viel zu groß. Da es nun aber der Gott des guten Glücks einmal so will, so mag man mir noch so viel Gutes erweisen — ich will es schon ertragen. Ich habe mich also entschlossen, von hier wegzugehen, um mich, wie Sie wissen, in die Dienste meines Fürsten zu begeben. Ich würde dies sogleich bei der Wiederkehr des schönen Wetters getan haben; nachdem ich aber mit Aufmerksamkeit alle meine Angelegenheiten geprüft, habe ich gefunden, daß es mir unmöglich ist, meine Reise eher als im künftigen Herbst zu unternehmen. Ich habe nämlich, von meinen anderweitigen Angelegenheiten zu schweigen, drei oder vier Bilder angefangen, ohne das für Herrn de Chantelou mitzurechnen, und diese muß ich zu Ende bringen, indem sie alle für hochgestellte Personen sind, mit denen ich auf anständige Weise auseinander kommen will, sowie auch mit allen meinen hiesigen Freunden, deren Freundschaft und Wohlwollen ich mir zu erhalten wünsche. Ich will darüber an Herrn de Noyers schreiben; inzwischen ersuche ich Sie inständig, ihn auch von Ihrer Seite zu bitten, etwas Geduld zu haben, und dabei in Betracht zu ziehen, daß mein eigener Entschluß, sowie seine Befehle mir ganz unerwartet gekommen sind, während ich schon die gegenwärtigen Verbindlichkeiten eingegangen war.

Überdies beschwöre ich Sie, mir Ihre Meinung zu sagen, wie ich mich gegen Herrn de Chantelou zu benehmen habe in betreff seines Bildes. Dasselbe wird zur Mittfastenzeit fertig sein, es enthält außer der Landschaft sechsunddreißig oder vierzig Figuren und ist, unter uns gesagt, seine 500 Taler so gut wie 500 Sous wert. Da ich nun diesem Herrn jetzt sehr verpflichtet bin, so wünsche ich wohl, mich ihm dankbar zu erweisen; ihm aber ein Geschenk damit zu machen, wäre, wie Sie wohl ein-

sehen werden, eine Freigebigkeit, die sich nicht für mich schikken würde. Ich bin also entschlossen, ihn wie jemanden zu behandeln, dem ich verpflichtet bin: und bin ich dann erst dort, so werde ich ihm meine Dankbarkeit auf viel bessere Weise bezeigen können. Bringen Sie also die Sache mit ihm in Ordnung, wie es Ihnen am passendsten erscheinen wird. Ich möchte 200 Taler nach dem hiesigen Gelde dafür haben, wobei ich ihm meiner Berechnung nach 100 und darüber erlasse; jedenfalls möge er darin verfahren, wie es ihm gefällt. Denn wenn ich ihm schreibe, so will ich ihm nichts anderes sagen, als daß sein Bild fertig ist, und daß er nun bestimmen möge, was ich damit zu tun habe, und an wen ich es geben soll, so daß er es erhalte. Sie würden mir auch einen großen Gefallen erweisen, wenn Sie erfahren könnten, wozu man mich dort verwenden will, und welches eigentlich die Absicht des Herrn de Noyers ist, hier zu Lande so viel Maler, Bildhauer und Architekten aufsuchen zu lassen: doch möchte ich nicht, daß ein anderer als Sie um diese meine Neugier wüßte.

Die Sachen, die Sie von mir verlangen, wie den Azur und das übrige, werde ich Ihnen, so Gott will, mitbringen. In dem Briefe, den mir Herr de Noyers in bezug auf meine Bedingungen geschrieben hat, hat er eine vergessen, die mit zu den wesentlichsten gehört; denn außer von der Reise und meinem Gehalt spricht er gar nicht davon, ob und wie mir meine Werke bezahlt werden sollen. Ich glaube nun wohl, daß er es so meint; da ich aber doch darüber etwas in Zweifel geblieben bin, so würde ich nie davon zu einem anderen, als zu Ihnen, zu sprechen wagen. Deshalb also bitte ich Sie von ganzem Herzen, mir insgeheim zu schreiben, wie Sie glauben, daß er die Sache versteht. Im übrigen geht meine Angelegenheit gut; wenn ich aber an die Wahl denke, die mir besagter Herr de Noyers überläßt, ob ich zu Fontainebleau oder Paris wohnen will, so ziehe ich den Aufenthalt in der Stadt, wo Sie gewöhnlich wohnen, dem auf dem Lande vor; denn ohne Sie lieber Freund, würde ich trostlos leben. Darum bitten Sie also freundlichst besagten Herrn in

meinem Namen, es möge ihm gefallen, mir irgend ein dürftiges Loch anweisen zu lassen, damit ich nur in Ihrer Nähe sein kann. Übrigens bin ich im Begriff, die Feder zu ergreifen, um Herrn de Noyers und unserm guten Freunde, Herrn de Chantelou, Dank zu sagen, für welchen Letzteren ich mit großer Liebe und Sorgfalt arbeite und auch, mit Gottes Hülfe, hoffe, daß er mit meiner Arbeit zufrieden sein wird. Ihnen aber bin ich für mein ganzes Leben verbunden.

P. S. Zwei oder drei Monate vor meiner Abreise werde ich Ihnen noch über verschiedenes schreiben, und wen ich mit mir nehmen werde. Denn es melden sich deren mehrere. Ich werde auch an Herrn de Noyers schreiben, um etwas von dem Notwendigsten zu meiner Reise zu erhalten. Im übrigen haben Sie nur zu befehlen und Sie sollen bedient werden. Gott erhalte Sie so lange im Glücke, bis Sie dessen selbst müde sind. Herrn de Noyers müssen Sie, seiner eigenen Ehre halber, in Betreff der Maler, denen man nach Frankreich zu gehen aufträgt, darauf aufmerksam machen, daß er nur keine weniger tüchtige dazu erwähle, als die, welche in Frankreich leben; denn ich fürchte, daß die Guten nicht gehen werden, wohl aber einige Dummköpfe, in Betreff derer die Franzosen in starkem Irrtum befangen sind: und möge Gott darüber wachen, daß, anstatt daß man dort die wahre Malerei bekannt mache, nicht gerade das Gegenteil davon geschehe. Was ich sage, sage ich als ehrlicher Mann; denn ich weiß sehr wohl, wie es um sie bestellt ist".

Für Chantelou, der seinen Vorgesetzten gegenüber die Interessen des Künstlers so warm vertreten hatte, empfand Poussin eine aufrichtige und ungekünstelte Dankbarkeit. Am 19. März 1639 begann er einen Brief an ihn mit den Worten[161]/: „Sie dürfen nicht daran zweifeln, daß ich ein tief begründetes Vertrauen zu Ihnen hege und sollten alles in allem glauben, daß Sie derjenige sind, der mich am meisten verpflichtet hat. Deshalb lege ich meine ganze Angelegenheit in Ihre Hände . . . ." und am 28. April desselben Jahres[162]/: „Ich habe Herrn Lemaire den

Hauptgrund, der mich hier festhält, mitgeteilt; ich bitte Sie also sehr mit ihm mich bei Herrn de Noyers zu entschuldigen, wodurch ich, indem ich diese Liebenswürdigkeit zu den anderen, die ich täglich von Ihnen empfange, hinzuzähle, Ihnen unter allen auf Erden am meisten verpflichtet bleibe."

Noch bevor es Herbst wurde, am 6. August 1639 sprach Poussin Le Maire[163]/ gegenüber sein Bedauern aus, daß er überhaupt sein Wort gegeben habe. „. . . Sie reden mir zu, nicht zu versäumen, diesen Herbst abzureisen; ich versichere Ihnen, daß das Hinausschieben hier mich ebenfalls nicht auf meine Rechnung bringen würde, wie man hier zu Lande sagt, weil ich auf alle meine Tätigkeit verzichtet habe und seit der Zeit, da ich mich entschlossen habe, fortzugehen, bis auf den heutigen Tag mein Gemüt wenig zur Ruhe gekommen ist, im Gegenteil war ich sozusagen fortwährend in Erregung, da ich jeden Tag die tausend Dinge durchdachte, welche mir durch diese neue Veränderung zustoßen könnten. Wundern Sie sich nicht über das, was ich Ihnen schreibe, denn ich halte es für eine große Tollheit, bei einem schlechten Befinden, wie dem meinen, und zu einer Zeit, da ich mehr der Ruhe als neuer Anstrengungen bedarf, mein Wort gegeben und mich verpflichtet zu haben, den Frieden und die Traulichkeit meines kleinen Hauses hinzugeben und um imaginärer Dinge willen zu lassen, die womöglich einen schlechten Ausgang nehmen werden. Alle diese Dinge gingen und gehen mir täglich mit einer Million noch peinlicherer durch den Sinn, und trotzdem entschließe ich mich immer in derselben Weise, d. h. fortzugehen, und zwar bei der ersten, bequemen Gelegenheit, und so bin ich in einem Zustand, als wollte man mich in die Hälfte spalten und zwei Menschen aus mir machen. Es ist wahr, daß ich den besten Willen habe, mein Versprechen zu verwirklichen; aber andererseits fühle ich mich durch allerhand Mißgeschick zurückgehalten und behindert; es scheint eigens dazu da, um mich an der Ausführung meiner Pläne zu hindern. Mein elendes Geschwür ist durchaus nicht geheilt, und ich fürchte, daß ich wieder in die Hände der chirurgischen Henkers-

knechte fallen muß, bevor ich abreise; denn sich mit einer solchen Krankheit zu einer langen und beschwerlichen Reise auf den Weg zu machen, hieße sein Unglück mit der Laterne suchen. Ich werde also tun, was in meinen Kräften steht, um gesund zu werden und abzureisen. Im übrigen steht es bei Gott, daß mir geschieht, was mir geschehen soll . . .“

Einen ähnlichen Brief richtete er am 13. September an Chantelou, auf den er infolge der politischen Wirren keine unmittelbare Antwort erhalten zu haben scheint. Der spanische Krieg nahm die Zeit und Interessen der Staatsmänner derartig in Anspruch, daß die Angelegenheiten Poussins in den Hintergrund traten. In einem Brief de Noyers'[164]/vom Kriegslager an Chantelou heißt es: „Sprechen wir nicht mehr von Poussin und dem Bildhauer, der mit ihm kommen sollte. Wenn Sie erst dort sind, werden Sie gewiß irgend einen Passenden finden, den Sie losreißen und mitbringen können.“ Schon aus diesem Schreiben geht hervor, daß die französische Regierung mit dem Gedanken umging, eine Kommission nach Italien zu schicken, mit dem Auftrage, einige bedeutende Künstler für die großen Baupläne Noyers' und Richelieus nach Frankreich zu ziehen. Dieser Gedanke gewann bestimmtere Form, als gegen Ende Dezember Noyers[165]/ und Chantelou[166]/ Briefe von Poussin erhielten, in denen er aussprach, daß er nicht kommen könnte, und um Entbindung von seinem Versprechen bat. Richelieu, der nicht gewohnt war, Widerstand zu finden, der nicht Luftschlösser bauen, sondern dem erstarkten Königtum einen weithin sichtbaren Glanz schaffen wollte, konnte die Verschleppung dieser Angelegenheit nicht länger zugeben. Er kannte den Mangel an Künstlern in Frankreich, wußte von der außerordentlichen Kunstblüte in Italien und war durch die Jesuiten über die hervorragendsten Meister eingehend unterrichtet. Seine Berater, Noyers und Chantelou, schlugen immer von neuem Poussin und mit ihm du Quesnoy vor; er selbst, aus seiner jesuitischen Anschauung heraus, dachte vornehmlich daran, mit Poussin auch Bernini[167]/ und eventuell Cortona und Sacchi[168]/ in französische Dienste zu ziehen.

Chantelou und Chambray wurden beauftragt, sich in offizieller Mission nach Italien zu begeben und mit Poussin, wie mit den römischen Künstlern persönlich zu verhandeln. Gleichzeitig sollten sie vom Papst die Erlaubnis erbitten, von mehreren antiken Statuen und architektonischen Details Gipsabgüsse nehmen zu dürfen. Ausführliche Empfehlungsschreiben an Urban VIII., Kardinal Barberini, Kommandeur del Pozzo und den französischen Gesandten[169]/, denen die Bedeutung dieser Angelegenheit nachdrücklich dargelegt wurden, sollten die französischen Regierungsvertreter in die römischen Kreise einführen. Mazarin[170]/, der seit einigen Jahren päpstlicher Gesandter in Paris war und sich schon mit dem Plane trug, auf Richelieus Wunsch in französische Dienste überzutreten, gab der Kommission seinen Schwager Lorenzo Mancini mit, durch den er seinen Vertrauten, den Abbé Elpidio Beneditti[171]/, beauftragen ließ, den Franzosen ihre Aufgabe nach besten Kräften zu erleichtern. Noyers übermittelte am 8. Mai 1640 aus Nantueil les Meaux[172]/ Chantelou eine Instruktion, in der er die Aufgaben und Bedingungen von Poussins Pariser Stellung klarstellte und hinzufügte: „Wenn Poussin und du Quesnoy durchaus nicht wollen, ersuche ich Sie, andere Künstler mitzubringen.“ Gegen den 1. Juli 1640 trafen Chantelou, Chambray und Mancini in Rom ein, wurden von den Römern, denen sie empfohlen waren, mit Auszeichnungen empfangen und mit den Künstlern in Beziehung gebracht, die sie für Frankreich zu gewinnen trachteten. Algardi, Cortona, du Quesnoy und Sacchi verhielten sich den französischen Anträgen gegenüber von vornherein ablehnend, während Bernini vorläufig nur eine Büste Richelieus in Auftrag erhielt. Durch diese Mißerfolge wurde der Ehrgeiz der Franzosen auf Poussin konzentriert, dessen Lob Chambray in seinem zweiten römischen Aufenthalt lauter als fünf Jahre früher entgegenklang; so war er einer der ersten, den die Brüder aufsuchten.

Alle, die mit Poussin näheren Umgang gepflogen und ihre Eindrücke uns überliefert haben, stimmen überein, daß sein Äußeres sein Inneres zeigte und daß seine hervorragenden Eigen-

schaften sich auch in seinem persönlichen Auftreten entfalteten. Er war von hohem Wuchs und edlen Proportionen, erzählen Bellori[173]/, Passeri[174]/ und Félibien[175]/. Tiefschwarze Haare fielen an seinem olivenfarbenen Gesicht herab; unter der starken und vollen Nase breitete sich die bestimmte Linie seiner Lippen. Augen von seltenem Temperament gaben dem Antlitz ein besonderes Feuer. Gegen Anmaßung und Dünkel benahm er sich ruhig und geschickt; indem er auszuweichen schien, entwickelte er unvermutet eine bedeutende Ansicht, die den beschränkten Gegner belehrend durch einen unerwarteten Eindruck zum Schweigen brachte. Seine Ruhe, seine Würde, sein Ernst und seine Bescheidenheit stießen Schwätzer, Prahler und Müßiggänger zurück. Ihm lag nicht an Wirkungen ins Weite; oberflächliche Unterhaltungen floh er. So geschah es, daß nur Naturen sich um ihn sammelten, die sich in tieferer Denkweise über Angelegenheiten des Geistes unterhalten wollten und in diesem Triebe der lauten Menge abhold waren. Diesen war Poussins Maß und Poussins Weisheit die angenehmste Sinnesberuhigung und die beste Zerstreuung abendlicher Mußestunden. Alle Ansichten, die Poussin seinen Freunden zum besten gab, rundeten sich aus reiflichem Überlegen, gründlichem Studium, immer befruchtet von dem reichen Schatz eines verläßlichen Gedächtnisses. Es ergibt sich schon hieraus, daß er den großen Ereignissen der bewegten Zeit kühl gegenüber stand: „Vor Ihnen“[176]/, schrieb er einmal, „liegt das große Buch offen, in dem man wie auf einer Bühne seltsame Personen spielen sieht; aber es liegt kein geringes Vergnügen darin, dem Orchester manchmal zu entfliehen, um in einem kleinen, verborgenen Winkel die Gebärden der Schauspieler genießen zu können.“

Er sah die Welt in seinen Freunden und in der Arbeit, durch die er sie allein entzücken wollte. Sein Eifer, der Kunst zu dienen und die Freunde zu erfreuen, ließ selbst genießend ihn niemals vergessen, wozu das Schicksal ihn berufen hatte. Und wie sein eigener Eifer niemals ruhte, ja im Angesicht erhabener Naturbilder und Kunstwerke sich mehrte, übertrug er diese Sinnesart

auch auf seine Freunde[177]/: „Die schönen Mädchen," schrieb er an Chantelou, „die Sie in Nîmes gesehen haben, werden Ihren Geist sicher nicht mehr ergötzt haben, als der Anblick der schönen Säulen der maison carrée; sind doch diese nur alte Kopien von jenen. Mir scheint es eine große Befriedigung, wenn sich unserer Arbeit irgendeine Unterbrechung bietet, die unsere Mühe mildert. Niemals fühle ich mich so geneigt, Mühen auf mich zu nehmen und zu arbeiten, als wenn ich irgend etwas Schönes gesehen habe." Wie sein Geist im Arbeiten nicht ermüdete, so war sein Herz immer bereit, den Freunden zu raten, zu helfen, zu dienen. Auch kleine Gefälligkeiten und Besorgungen verstimmten ihn nicht. Er war immer beflissen, ihre Wünsche zu erfüllen. Und zuweilen öffnete sich seine strenge, zurückhaltende Natur zu Ausdrücken spontaner Wärme, wie in den schönen Abschiedsworten, die er Chantelou, seinem vorzüglichsten Gönner, schenkte[178]/: „Ich beschwöre Sie, zu glauben, daß ich im Fortgehen tief bedaure, nicht das Glück zu haben, Ihnen persönlich Lebewohl zu sagen und Abschied von Ihnen zu nehmen, so daß dieses Blatt Papier diesen Dienst für mich besorgen muß. Mein Herr, so sage ich Ihnen denn Lebewohl. Adieu, mein treuer Gönner! Adieu, Sie einziger Freund des Guten, adieu, lieber hoher Herr, der es verdient, geehrt und bewundert zu werden. Adieu, bis zur Zeit, wo Gott mir gnädig gönnt, Ihr gesegnetes Antlitz wiederzusehen." „Ich bin kein leicht beweglicher Mensch,"[179]/ schrieb er ein anderes Mal demselben, „noch wechselnd in meinen Neigungen. Wenn ich dieselbe auf einen Gegenstand gerichtet habe, so ist es für immer." Dem gleichen Freund, den wir achten müssen, weil Poussin ihn liebte, schrieb er, als er ihn auf einer Reise wußte[180]/: „Jetzt (nachdem er eine Nachricht erhalten hatte) fühle ich meine Seele weniger beunruhigt, wenn sie auch ihre gewohnte Ruhe nicht wiederfinden kann, bis ich von Ihrer Ankunft in Paris gehört haben werde." „Diejenigen," schrieb Poussin, „welche Sie lieben und denen Sie Stütze und Trost waren, bleiben wie Waisen in Traurigkeit zurück, so lange sie nicht wissen, daß Sie die Gefahren einer beschwer-

lichen Reise glücklich überstanden haben." Diejenigen irrten, die Poussin für einen kühlen, nüchternen Geist hielten. Eine schöne und bewegliche Wärme verbarg sich hinter seinem weltmännischen Auftreten, hinter der ernsten Kleidung, in der alles Stutzerhaft-Modische streng gemieden war. Sein scharfes Bewußtsein für Maß und Würde, gab ihm im Auftreten eine von Schüchternheit freie, klare Festigkeit. Niemals suchte er Verkehr mit Hochgestellten und Hofleuten. Ergab sich aber die Notwendigkeit, sich ihnen vorzustellen, so trat er — ein Edelmann des Geistes — mit königlicher Würde den Fürsten gegenüber. War er schweigsam, so verstummte seine Schlagfertigkeit doch nicht. Bezeichnend ist eine Anekdote, die Félibien übermittelt hat. Nachdem Poussin den Kardinal Massimi[181]/ in seinem Hause empfangen hatte und ihm in Ermangelung einer Bedienung persönlich die Treppe hinunter leuchtete, beklagte ihn der Kardinal, daß er keinen Diener habe. Poussin antwortete: „Ich beklage Sie, Monseigneur, vielmehr, daß Sie so viele haben."

Daß dieser Künstler auch als Mensch in Rom in besonderem Rufe stand, erfuhr Chantelou schon von den Würdenträgern, die er zuerst aufsuchte. Die Lauterkeit seines Herzens, die Großherzigkeit seines Charakters, die Gedämpftheit seines Auftretens, der Scharfsinn seines Geistes wurde ihm gerühmt. So wurden Chambrays frühere Lobeserhebungen aufs glücklichste bestätigt. Als nun noch zu alledem die Kunde kam, daß gerade um diese Zeit häufig sich vor del Pozzos Hause Neugierige drängten, um Poussins *Sakramente* bewundern zu dürfen, war Chantelou aufs allerbeste vorbereitet, dem viel gerühmten Meister gegenüberzutreten. Ein glücklicher Stern stand über dieser ersten Begegnung. Poussin, froh, einen alten Bekannten wiederzusehen, war doppelt beglückt in dessen Bruder in kürzester Frist einen Freund zu gewinnen, dem er, wie wir oben gesehen haben, warme, fast schwärmerische Verehrung[182]/ bis an sein Lebensende gewahrt hat. In innerer Gemeinsamkeit verlebten die drei viele Wochen und Monate, in denen die Zwiesprache über bedeutende Lebensfragen nicht enden

wollte. Es liegt in der Natur der Dinge, daß sich den Zusammenkünften zuweilen auch jetzt Poussins Freunde Algardi, du Quesnoy, Claude Lorrain, Pierre Mignard, der Gelehrte Gabriel Naudé, Francesco Mola, Andrea Sacchi und Pietro Testa zugesellten, die gewohnt waren, sich dem Meister auf seinen Spaziergängen[183] in der Morgenfrühe anzuschließen. Es war Poussin zur lieben Gewohnheit geworden, in den ersten Tagesstunden, wenn der Tau noch im Lichte spielt, auf dem Pincio anschauend und diskutierend sich Stärkung für die Arbeit des Tages zu suchen. Heimgekehrt, verschloß er sich in den Dienst der Kunst. Nur kurz vom Mittagsmahl unterbrochen, blieb er unter der Botmäßigkeit seiner strengen Herrin, bis die Sonne sich neigte. Wenn Gold den Himmel zu röten begann, legte er Palette und Pinsel beiseite und stieg von neuem den Pincio hinan, ließ den entzückten Blick über die Hügel gleiten, trank das Aufleuchten der rosigen, von Kuppeln überragten Häusermassen, gönnte sich die Betrachtung der Fontänen, der Porta del Popolo und stieg, wenn die Nacht das Zauberkleid, das die Sonne der Natur leiht, entfärbt hatte, wieder hinab, um sich mit den Seinen auf der Piazza unter das drängende Volk zu mischen. Die Gewohnheit dieser geordneten Lebensführung wurde Poussin durch die Ankunft der beiden Regierungsbeamten gestört. Jedoch diese erste Unterbrechung seines Seelenfriedens war ihm nicht unwillkommen. Führte er gerne ernst gesinnte Durchreisende durch Roms Sehenswürdigkeiten, so wird es ihm dieses Mal doppelt angenehm gewesen sein. Er geleitete persönlich die beiden Fréarts zu seinem Gönner del Pozzo, bemerkte mit Vergnügen Chantelous aufkeimende Eifersucht auf den Besitzer seiner *Sakramente* und nahm Chambrays Freude an seinen *Illustrationen zu Leonardos* Trattato wahr, die Pozzo dem entzückten Fremdling als Willkommsgabe überreichte. Obwohl die drei sich aufs beste verstanden, schritten die offiziellen Verhandlungen doch nur recht langsam fort. Poussins weiteres Zögern geht aus einem gereizten Schreiben Noyers' vom 13. August 1640 hervor, das eine Antwort auf einen Brief Chantelous sein muß.

„Ich will Ihnen nicht allein den mir von einem Italiener gemachten Vorschlag wiederholen," schrieb der erboste Noyers[184], „der darin besteht, Herrn Poussin fühlen zu lassen, daß die Könige recht lange Hände haben, und es schwer sein dürfte, zu verhindern, daß ein großer König, wie der unsrige, die Beleidigung nicht empfinden sollte, die ihm ein als sein Untertan geborener Mann zufügt, der ihm sein Wort bricht; daß, wenn er denkt, über Frankreich triumphiert zu haben, er Gefahr läuft, gedemütigt und unvorhergesehener Weise niedergeschmettert zu werden. Diese Art zu handeln, ist der meinigen und meinem Charakter so entgegengesetzt, daß ich sie hier nur buche, um keine der Weisungen zu unterdrücken, die mir gemacht worden sind, um dem Könige dienen zu lassen, aber machen Sie davon in unserer Weise Gebrauch, die immer besagen will: nihil invita Minerva."

Dann aber kehrte sich Noyers' Empörung in Verzweiflung. In seinem Briefe vom 15. September an Chantelou[185] ist er tief unglücklich, daß du Quesnoy endgültig abgesagt hat, ermuntert seinen Untergebenen, Poussin noch einmal gut zuzureden und fragt, ob es denn nicht noch gelingen könne, Cortona zu gewinnen.

Cortona verharrte allen Überredungskünsten der Brüder Fréart gegenüber in seiner Ablehnung. Daß Poussin sich am Ende doch noch entschlossen hat, dem Rufe seines Königs Folge zu leisten, ist allein das Verdienst Chantelous. Ihre freundschaftlichen Bande hatten sich in drei Monate langem Verkehr so eng verbunden, daß Poussin den Bitten Chantelous nachgab. Am 28. Oktober verließen Chambray, Chantelou, Poussin, sein Schwager Jean Dughet, Jean Mosnier und Nicolas de la Fage Rom[186], nachdem Poussin seine Frau dem Schutze Cassiano del Pozzos und dessen Bruder Carlo Antonio del Pozzo empfohlen hatte; sie reisten über Civita vecchia, Genua und Lyon in den Norden. Dreißig Ballen mit Gipsabgüssen nach Antiken wurden ihnen nachgesandt. Am 14. Dezember 1640 erreichte die Reisegesellschaft Fontainebleau.

In der anschaulichsten Weise hat Poussin selbst seinen glänzenden Empfang am Hofe geschildert. Am 6. Januar 1641 richtete er folgenden Brief an Carlo Antonio del Pozzo[187]/:

„Indem ich mich auf die gewohnte Güte verlasse, welche Ew. Herrlichkeit stets gegen mich bewiesen hat, habe ich es für meine Pflicht gehalten, Ihnen von dem guten Erfolg meiner Reise, sowie von meinen jetzigen Verhältnissen und dem Orte Nachricht zu geben, in dem ich mich augenblicklich befinde, damit ein Gönner, wie Sie, wisse, wohin seine Aufträge und Befehle zu richten seien. Ich habe die Reise von Rom nach Fontainebleau in guter Gesundheit zurückgelegt und bin dort im Palast im Auftrage des Herrn de Noyers von einem Edelmann sehr ehrenvoll empfangen worden, wie man mich daselbst auch während des Zeitraums von drei Tagen auf das Prächtigste bewirtet hat. Sodann bin ich von besagtem Herrn in einer Staatskutsche nach Paris gebracht worden, wo ich sogleich nach meiner Ankunft dem besagten Herrn de Noyers meine Aufwartung machte, der mich auf die liebevollste Weise umarmte und mir seine Freude über meine Ankunft zu erkennen gab. Am Abend geleitete man mich auf seinen Befehl nach dem Orte, den er mir zu meiner Wohnung bestimmt hatte. Es ist dies ein kleiner Palast, denn so muß ich ihn nennen, mitten im Garten der Tuilerien. Er enthält in drei Stockwerken neun Zimmer, ohne die davon getrennten unteren Wirtschafträumlichkeiten, wie Küche, Wächterwohnung, Stall, sowie einen Ort, um im Winter den Jasmin aufzubewahren, nebst drei anderen, zu allerhand anderen notwendigen Dingen, sehr bequemen Räumlichkeiten. Überdies befindet sich dabei ein schöner und großer Garten, voll von Obstbäumen und den mannigfaltigsten Blumen und Pflanzen mit drei Fontänen und einem Brunnen, außer einem schönen Hofraum, wo sich noch andere Obstbäume befinden. Nach allen Seiten habe ich ganz freie Aussichten, und zur Sommerszeit muß es hier, glaube ich, ein wahres Paradies sein. Bei meinem ersten Eintritt fand ich schon das ganze mittlere Stockwerk in Stand gesetzt und auf eine höchst anständige Weise mit Möbeln ver-

sehen, wie man auch für alle notwendigen Vorräte bis auf das Holz und eine Tonne guten, zweijährigen Weines Sorge getragen hatte. Drei Tage lang aber wurde ich samt meinen Freunden auf Kosten des Königs bewirtet. Den Tag darauf führte mich besagter Herr de Noyers zu Sr. Eminenz, die mich mit außergewöhnlichem Wohlwollen umarmte und, mich bei der Hand faßend, mir seine große Freude bezeugte, mich zu sehen. Wieder nach drei Tagen führte man mich nach St. Germain, wo mich Herr de Noyers dem Könige vorstellen wollte; da ersterer indeß nicht wohl war, so wurde ich am folgenden Morgen durch den Herrn Le Grand[188]/, den Günstling des Königs, eingeführt. Der König hatte als wohlwollender und liebenswürdiger Fürst, der er ist, die Gnade, mir viele Artigkeiten zu erweisen und mich während einer halben Stunde nach mancherlei Dingen zu fragen. Dann wendete er sich zu seinen Höflingen und sagte: Voilà Vouet bien attrapé[185]/. Darauf gab er mir selbst den Auftrag, die großen Bilder für seine Kapellen zu Fontainebleau und St. Germain zu malen. Als ich nun nach Hause zurückkehrte, wurden mir in einer schönen Börse von blauem Sammt zweitausend Taler in Gold von der neuesten Prägung gebracht, tausend als mein Gehalt und tausend für die Reise, außer allen Auslagen. Allerdings ist einem das Geld hier auch sehr notwendig, indem hier alles über die Maßen teuer ist. Gegenwärtig nun bilde ich mir die Ideen zu vielen Werken, die ich ausführen will, und glaube, daß ich zuerst Hand an eine Tapisserie legen werde. Von den ersten Dingen, die ich zutage fördern werde, darf ich mir wohl die Freiheit nehmen, Ihnen einiges zu schicken, als einen Tribut der Dienstbarkeit, zu der ich Ihnen verpflichtet bin. Sobald unser Gepäck angekommen sein wird, hoffe ich, meine Zeit so einteilen zu können, daß ich einen Teil derselben im Dienste Ihres Herrn Bruders werde verwenden können.

Von den Verzeichnissen der Werke des Pirro Ligorio sind Abschriften nach Piemont gesandt worden. Ich empfehle Eurer Herrlichkeit meine geringen Angelegenheiten und mein Haus, da Sie so gut gewesen sind, sich der Mühe zu unterziehen, während

TAFEL 17.

Titelblatt für eine Horazausgabe. Entworfen von N. Poussin.

meiner Abwesenheit dafür zu sorgen, was, wenn ich irgend etwas dazu tun kann, nicht allzu lange dauern wird. Und da Sie nun doch einmal dazu geboren sind, um sich meiner anzunehmen, so bitte ich Sie auf das Dringendste, die Mühen, die ich Ihnen bereite, mit jener Großmut auf sich zu nehmen, die Ihnen so ganz eigen ist, und mir zu gestatten, daß ich Ihnen dafür mit dem Gefühl meiner tiefsten Ergebenheit danke. Der Herr möge Ihnen ein langes und glückliches Leben schenken, womit ich mich Ihnen auf das Ehrerbietigste empfehle."

Diese bedeutendste Schilderung von Poussins ersten Pariser Tagen ist durch die Biographen noch um geringfügige Einzelheiten ergänzt worden. Félibien[190]/ hat besonders hervorgehoben, mit welcher Ungeduld de Noyers den Künstler erwartet hatte und wie groß seine Freude war, als der, welcher seiner Kunstpolitik Glanz verleihen sollte, endlich eingetroffen war, wie außerordentlich Richelieu ihn dadurch auszeichnete, daß er ihn umarmte, was er nur Personen von besonderem Verdienst gegenüber zu tun pflegte. Bellori[191]/ erzählt, daß Ludwig XIII. sich vor Poussins Eintreten unter sein Gefolge mischte, um zu erproben, ob der Künstler ihn erkennen würde. Poussin ging geraden Wegs auf den König zu und beugte sein Knie vor der Majestät, worüber der Fürst so erfreut war, daß er ihn eine längere Weile bei sich behielt und sich nach seiner Herkunft und Abstammung eingehend erkundigte. Auch die Zeitung[192]/ nahm von Poussins Eintreffen Notiz. Aus dem römischen Einsiedler wurde ein von allen Kreisen Verwöhnter, den die Pariser Gesellschaft mit Auszeichnungen überschüttete, mit Einladungen bestürmte, mit Aufmerksamkeiten umschwärmte, von dessen Hand sie Entwürfe, Zeichnungen und Gemälde erbat[193]/. Richelieu zeigte ihm seine Sammlung und pflegte ihn von nun an als Berater für seine Ankäufe zu konsultieren. Diejenigen, die im Sammeln von Kunstwerken dem Kardinal nacheiferten, erwarteten ungeduldig Poussin auch in ihren Palästen, Hotels und Galerien zu sehen, ihn zu bewirten, sein Urteil zu hören, seine Ratschläge zu bedenken, ihm Aufträge zu erteilen. Der um-

worbene Meister ließ sich Bourdelots Antiken zeigen, besuchte den Lyoner Bankier Cérisier, der durch sein wachsendes Vermögen in Paris eine Rolle zu spielen begann, das Hotel des Marquis de la Vrillière[194]/, das Mansart 1635 erbaut hatte, und knüpfte Beziehungen mit dem noch jugendlichen Bankier Cotteblanche an, sowie mit den Regierungsbeamten Mauroy und Passard, deren Sammellust um diese Zeit erwachte. Mazarin[195]/, der schon Anfang Dezember 1640 Chantelou geschrieben hatte, daß er ungeduldig den Augenblick eines Wiedersehens mit Poussin herbeiwünsche, um ihn umarmen zu dürfen, wohnte damals im Louvre, begann aber schon in diesen Jahren sein „Cabinet" im großen Stile auszubauen. Auch er suchte Poussins Umgang. Chantelou aber bewies den größten Eifer, damit sein Freund seinem römischen Paradies nicht allzusehr nachtrauerte, seinen Entschluß nicht bereue und in Paris feste Wurzel faßte. Er war um ihn, so oft die Geschäfte es ihm erlaubten, und aus der Ferne versäumte er niemals ihm zu schreiben. Sobald die Tage länger und wärmer wurden, führte er ihn durch die Wunder der nächsten Umgebung. So gewann Poussin der Hauptstadt seines neu erstarkten Landes alle Eigentümlichkeiten ab und wurde mit zärtlichen Aufmerksamkeiten Chantelous immer von neuem bedacht. Als sie einst von einem Ausflug nach Meudon heimkehrten, fand er zu Hause ein Faß alten Weines als Geschenk seines Freundes vor. Ein anderes Mal wurde er mit einer „gigantischen" Hirschpastete überrascht. Wir wissen von einem launigen Abendgelage[196]/, auf dem die Mediziner Bourdelot, Patin und Ruher, der Bibliothekar und Gelehrte Gabriel Naudé, der Philosoph Gassendi und die Maler Jean Dughet, Lemaire und Remy Vuibert sich um Poussin scharten. Man tauschte römische Erinnerungen, gedachte des edlen del Pozzo und wünschte sein Bildniß herbei, um es mit Rosen kränzen zu können. In wunderlicher Abwechslung eilten Tage, Wochen und Monate dieses neuen Lebens vorüber; das Feiern und das Gefeiertwerden wollte kein Ende nehmen. Am 20. März 1641 wurde Poussin durch königlichen Erlaß[197]/

zum premier peintre du roi ernannt und ihm gleichzeitig übertragen „la direction générale de tous les ouurages de peinture et d'ornemens qu'elle fera cy après faire pour l'embellissement de ses Maisons Royalles, voulant que tous ses autres peintres ne puissent faire aucuns ouurages pour Sa Majestè sans en auoir fait veoir les desseins et receu sur iceux les aduis et conseils dudit Sieur Poussin . . ."

Dreitausend Livres wurden ihm für dieses Amt ausgesetzt und überdies für jede Arbeit außerhalb dieser Tätigkeit eine besondere Bezahlung zugebilligt. Eines Tages soll ihm der König seine Karosse entgegen gesandt und ihm den Vorzug erwiesen haben, ihm bis an die Tür seines Zimmers entgegenzugehen[198]/. Diese ehrenvollen Auszeichnungen und hervorragenden Besoldungen schlossen aber nicht nur eine Huldigung an das Genie des Malers in sich, sondern legten dem Künstler auch ernste und bedeutende Pflichten auf, deren ein so gewissenhafter und rechtlich denkender Mensch wie Poussin, sich im höchsten Maße bewußt war. Mochte das bunte Treiben dieses neuen, unruhigen Lebens unserem Meister wohl eine Weile zusagen, so empfand er doch bald schmerzlich, daß die mannigfachen offiziellen und gesellschaftlichen Verpflichtungen ihm die Arbeitszeit arg beschnitten. Del Pozzo war er noch ein Bild schuldig. Der König erwartete Leistungen zu sehen. Er wollte das *Altarbild für* die Kapelle in *St. Germain en Laye*[199]/ in kürzester Frist haben. Für die erst kürzlich im Louvre unterhalb der großen Galerie installierte Nationaldruckerei sollte Poussin *einen Titel für Virgils*[200]/ Gedichte, den er de Noyers widmete, und ein *Frontispiz für eine Bibelausgabe* entwerfen. Richelieu erbat ein Deckengemälde und ein *Wandgemälde für eine Kaminfüllung.* Sein eifrigster Förderer, de Noyers, vermittelte ihm einen *Auftrag für die Kirche des Novizenhauses der Jesuiten*[201]/ in der Nähe von Saint Sulpice, dessen Stifter de Noyers war, und bestellte bei ihm für die Tapisseriemanufaktur acht Kartons mit biblischen Szenen „in Raffaels Art". Zu seiner Erleichterung erlaubte er ihm, daß er sich hierfür seiner schon vollendeten Ar-

beiten bediene und mit der *Mannalese* und dem *Wasserwunder* beginne. Endlich zog de Noyers[202]/ ihn für die Ausschmückung seines eigenen Hotels zu Rate. Die von Lemercier angelegte Innenarchitektur dieses Hauses fand Poussin krämerhaft und trat damit zum ersten Male Lemercier feindlich gegenüber. Endlich erhielt er im Jahre 1642 auch noch den Auftrag für den *Titel einer Horazausgabe.*[203]/ Aber alles dieses sollte Poussin nur nebenher aus dem Handgelenk schütteln; vor allem trieb Sublet de Noyers, dessen Ehrgeiz Eile hatte und ins Große und weithin Sichtbare strebte, ihn in die *Arbeiten für die Louvregalerie* hinein. Er forderte schnelle Skizzen und ein sofortiges Eingreifen in die vorhandene Anlage. Ein unentwirrbares Netz von Schwierigkeiten stand der Erfüllung der Wünsche des Staatssekretärs entgegen. Vielleicht hätte der elegante routinierte van Dyck[204]/, der sich auf Betreiben der Rubens-Anhänger zu spät und dem Tode nahe um diesen Auftrag beworben hatte, diese Innendekoration schnell und glänzend hingezaubert; Poussins gründlicher Ernst bedurfte Zeit. Die aber gönnte der hastige de Noyers, der Poussin als Mittel zu eigenem Ruhm ausnützen wollte, ihm am allerwenigsten.*/ Der Außenbau der großen Galerie war beendet worden. Es galt nun noch diese 1332 Fuß lange, 36 Fuß breite Galerie im Innern würdig auszustatten. Damit war Jacques Lemercier beauftragt worden, ein Günstling Richelieus, der dessen Hotel konstruiert hatte und 1624 zum Baumeister des Louvre ernannt worden war. Seine Dekoration, von der nichts erhalten ist, scheint, soweit wir durch Poussin über sie unterrichtet sind, nicht sehr glücklich gewesen zu sein. Er hatte die Decke zu flach gewölbt, so daß sie zu schwer und gedrückt wirkte, und hatte sie obendrein noch mit massiven, zu nahe aneinander liegenden Feldern überladen; in den Füllungen stützten sich schwere Teile auf zu leichte. Die verkröpften Kranzgesimse hatte Lemercier durch große Konsolen gestützt, deren Zahl auf beiden Seiten nicht einmal gleich war; auf der einen waren es je vier; auf der anderen je fünf. In die Füllungen zwi-

*/Vgl. hierzu XII. Exkurs: Paris in seiner Wirkung auf Poussin.

TAFEL 18.

Titelblatt für eine Bibelausgabe. Entworfen von N. Poussin.

schen den 96 Fenstern sollten Bilder von 24 Fuß Breite und 22 Fuß Höhe eingelassen werden, was der Breite der Galerie widersprach, da man sie nicht hätte übersehen können. Diese halbfertige Anlage, die nach den Briefen unseres Künstlers schon wieder längere Zeit liegen geblieben und vernachlässigt worden war, sollte Poussin nun zu Ende führen. Das erschien ihm unmöglich. Er verurteilte das von Lemercier Begonnene in rücksichtsloser Offenheit aufs Schärfste und machte de Noyers den Vorschlag, den Raum ganz neu einzuteilen. Dadurch machte er sich Lemercier endgültig zum Feinde. Es blieb aber nicht lange bei der Feindschaft dieses einzelnen. Lemercier hatte schon vor Poussins Amtsantritt, während der ersten Entwürfe für die Galeriedekoration bei Jacques Fouquier 96 Veduten der schönsten Städte des Königreichs bestellt, die in die Füllungen zwischen den Fenstern eingelassen und nach de Noyers Vorschlag jetzt von Poussin ornamental umrahmt werden sollten. Auf diesen Plan seines Vorgängers ging Poussin ebenfalls nicht ein, ja er weigerte sich sogar, auf den Auftrag Fouquiers Rücksicht zu nehmen und verbannte diese Städteansichten (die übrigens niemals ausgeführt worden sind) aus seinem Galerieplan. Die natürliche Folge war, daß ihm in Fouquier ein zweiter Gegner erstand. In ihrer Unzufriedenheit mit Poussin fanden sich beide, trotz der Verschiedenheit ihrer Temperamente und Kunstanschauungen. Fouquier, der im Jahre 1595 in Antwerpen geboren und unter Rubens ausgebildet worden war, bewegte sich seit seiner Niederlassung in Paris im Jahre 1621 ganz in den Kreisen der Vlamen. Unter diesen, dem römischen Kunstwollen fremden Künstlern konnte er am leichtesten Bundesgenossen für seine Opposition gegen Poussin finden; vor allem, da der immer noch mächtige Simon Vouet sich auch auf seine Seite schlug. Er fühlte sich durch Poussins Berufung zurückgesetzt und tief gekränkt durch Ludwig XIII. taktlosen Ausruf, der zum geflügelten Wort geworden war. So traten sich hier, durch natürliche Umstände erweckt, zwei Parteien gegenüber, die im Kampfe für und gegen Poussin sich immer enger zusammen-

schlossen, je heftiger sie sich befehdeten. Auf der einen Seite stand Poussin mit seinen Freuden Jean Dughet, Salomon Girard, Jean Lemaire, Henry Perlan, Jacques Stella und Remy Vuibert, denen sich die noch jugendlichen Lebrun und Lesueur anschlossen; auf der anderen Seite fand sich Lemercier mit Fouquier, Nicasius Bernard, Picard, Philippe Vleughels und Vouet zusammen, die sich zu Rubens bekannten. Indem wir darauf hinweisen, daß die königliche Malerakademie später aus den Kreisen der Poussinisten hervorging, daß Vouet dagegen diesem in Bildung begriffenen, offiziellen Institut die alte Malerkorporation entgegenzustellen versuchte, daß Félibien der Wortführer der ersteren, Roger de Piles der Wortführer der letzteren wurde, deuten wir die Bedeutung dieser Gruppenbildung an, deren Antagonismus das ganze XVII. und XVIII. Jahrhundert beherrscht hat. Wie in diesen ersten Streitigkeiten, in denen zwei Weltanschauungen und zwei Rassenideale in Gegensatz traten, sich Philippe de Champaigne verhalten hat, wissen wir nicht. Trotz seiner geistigen Depression, hervorgerufen durch Todesfälle unter den Seinen, scheint er nach seinen datierbaren Bildnissen um 1641 häufig in der Nähe der Großen dieser Zeit geweilt zu haben und wohl auch mit den übrigen Künstlern des Hofes in Berührung gekommen zu sein. Während die Geschichte über Champaignes Stellungnahme schweigt, ist von Sébastien Bourdon überliefert, daß sein schwankender Charakter zwischen den Parteien hin und her pendelte.

Den Rubenisten gesellten sich bald noch die geprellten Privatsammler hinzu, die, als de Noyers Poussin die Erlaubnis verweigert hatte, für Private zu arbeiten, auch ihren Zorn gegen Poussin kehrten. So gewann die Gegnerschaft immer größere Macht. Poussins Stellung Fouquier gegenüber wurde dadurch noch besonders problematisch, daß ihre Charaktere sehr verschieden waren. Der Chevalier oder Baron Fouquières, wie er im allgemeinen genannt wurde, war ein liebenswürdiger, aber auch oberflächlicher und sehr von sich eingenommener Künstler, der durch einen möglichst geringen Aufwand von Arbeit möglichst

viel Geld zu erwerben verstand. Wurde er auf Studienreisen geschickt, so vertrank er das meiste Geld in leichtsinniger Gesellschaft. Wie weit de Piles' Urteil zutrifft, der künstlerisch ihn in Parallele zu Tizian gestellt hat, können wir heute nicht mehr nachprüfen, da fast alle seine Werke zu Grunde gegangen sind. Er und Vouet waren die treibenden Kräfte in den Hetzereien und Verleumdungen gegen Poussin. Aus ihren Kreisen erklang die gehässige Kritik an dem *Titelblatt zu Virgils* Gedichten. Sie gewannen den Stecher Claude Mellan dafür, sich über Poussins Saumseligkeit in der Ablieferung der übrigen Titelzeichnungen zu beschweren. Andere erschlichen sich das Vertrauen des Staatssekretärs und bliesen ihm feine Bosheiten über seinen Schützling ins Ohr, die sein Vertrauen in Poussin untergraben sollten. Anfangs überhörte de Noyers diese bösen Stimmen, deren Wirkung Chantelous warme Begeisterung immer wieder zu nichte zu machen wußte.

Als de Noyers aber sah, daß Poussin bedächtig überlegte und nur langsam von der Stelle kam, wurde er doch ungeduldig und spornte ihn zu größerer Eile an. Poussin durchdachte die Neueinteilung der Galerie, zeichnete Pläne, entwarf Gesimse und Konsolen und skizzierte die Wand- und Deckendekorationen. Als Thema für die bildlichen Darstellungen wählte er die Heldentaten des Herkules, die er als weltbeglückende Befreiungen darstellen wollte. Einige Handzeichnungen dieser Motive sind durch J. Pesnes Stiche von 1678 der Öffentlichkeit bekannt geworden. Die auszuführenden Arbeiten in der großen Galerie wurden nur langsam gefördert. Auvry, Jean Ange, Le Clerc und Le Vau, die für andere Arbeiten teilweise noch stark in Anspruch genommen waren, genügten als Hilfskräfte nicht. Die beiden aus Italien mitgebrachten Stukkateure, Arudini und Branchi, sowie die beiden Vergolder Ponti und Tritani konnten nicht alles leisten. Henry Perlan, in dem Poussin den einzigen brauchbaren französischen Bildhauer fand, konnte allein alle plastischen Arbeiten nicht bewältigen. Die Rubenisten rieben sich angesichts dieser Verlegenheit des Meisters vergnügt die Hände

und setzten erst heimlich, dann immer lauter boshafte Kritiken in Umlauf an dem ganzen Plan, an der Einteilung, an der Arbeitsweise, an der Verteilung der Arbeitskräfte. In gewohnter Offenheit sagte Poussin eines Tages dem Staatssekretär, daß er in fünf bis sechs Jahren fertig zu sein hoffe. Er glaubte damit de Noyers eine Annehmlichkeit zu sagen; Sublet de Noyers aber erschrak. Solange sollte er noch warten, bis Paris Rom überflügelt habe; Welche Mittel würde dieses langsame Arbeiten verschlingen. Er ersuchte Poussin, nach Rom zu schreiben und zur Beschleunigung der Arbeiten noch einmal Algardi und Cortona zu bewegen, in die Dienste des Königs zu treten. Beide lehnten ab. Poussin fühlte sich durch Enttäuschungen, Gehässigkeiten und Verleumdungen niedergedrückt, durch die Anforderungen, Erwartungen und Mahnungen, die ihn von allen Seiten bestürmten, um so mehr gehetzt, als er in seinem römischen Frieden gewohnt gewesen war, seine Werke gemächlich ausreifen zu lassen.

Am 18. April 1641 hatte er noch in erregungslosem Tone nach Rom berichtet, daß er keine Minute Zeit habe, im Mai eine Einladung Chantelous nach Dangu mit der ruhigen Begründung abgelehnt, daß er keine Arbeitszeit verlieren wolle. Ja noch im August lächelte er leichthin über Fouquiers Anmaßung, als der ihm zu verstehen geben wollte, daß seine Veduten der Hauptschmuck der Galerie sein sollten und sie keinesfalls aus dem Dekorationsplan verbannt werden dürften. Das aber war sein letzter heiterer Ton während seiner Amtstätigkeit. Am 6. Oktober schlich sich der erste Seufzer in einen Brief ein. Er sprach von einem Joch, daß er auf sich geladen habe und bald wieder abzuschütteln hoffe. Vom Oktober an erklangen bald schmerzlich, bald bitter immer die gleichen Klagen, bis sie das schöne Gleichgewicht seines Geistes völlig störten. Durch alle Briefe, die er an del Pozzo nach Rom richtete und dem reisenden Chantelou nachsandte, zogen sich immer dieselben Beschwerden seines gequälten Herzens. „Ich schwöre Ew. Herrlichkeit," schrieb er am 26. September 1641, „daß ich während eines län-

TAFEL 19.

Titelblatt für eine Virgilausgabe. Entworfen von N. Poussin.

geren Aufenthalts in diesem Lande ein ebensolcher Pfuscher werden würde, wie die anderen hier. Studieren und eingehendes Betrachten der Antiken kennt man hier nicht. Wer Lust zum Studium und Freude an ernster Arbeit hat, muß unbedingt fort von hier.“ Da er jede Achtung vor den Parisern verloren hatte, freute ihn auch das Lob dieser „Kerle“ nicht mehr. Er durchschaute, daß man ihn ohne festen Plan nach Paris gerufen hatte und ihn jetzt zu Buchtiteln, Inneneinrichtungen und Kamindekorationen mißbrauchte. Sein Stolz litt durch die Demütigung, als Regisseur des pomphaften Prunkes, dessen das absolute Königtum und das Pariser Gründertum nach außen hin bedurfte, tätig sein zu müssen. Er bat de Noyers, ihn von seinem Amt zu entbinden und schlug ihm Lemaire zu seinem Nachfolger vor. In seiner tiefen Niedergeschlagenheit wachte in ihm ein rettender Gedanke auf, den er anfangs nur im Verborgenen liebkoste, bald aber zu einem Befreiungsplan ausgestaltete. Poussin hatte seine Frau in Rom gelassen. Die guten Nachrichten, die ihn von Gabriel Naudé und del Pozzo und nach des ersteren Rückkehr nach Paris von del Pozzo allein regelmäßig aus Rom trafen, konnten ihn auf die Dauer um so weniger über die Trennung von seiner Frau trösten, als er sich in der Ferne tief unglücklich fühlte. Sollte er sie nach Paris rufen, dorthin, wo er selbst dauernd nicht bleiben wollte? Das wäre unverständig gewesen. Eine Lösung suchend, entdeckte er im Gegenteil in ihrem Fernsein ein Gutes. Am 4. April 1642 schrieb er del Pozzo: „Ich bin neugierig, ob sie sich nicht vorstellen, daß sie — die sie doch wissen, daß ich meine Frau nicht mitgebracht habe —, indem sie mir große Möglichkeit zum Verdienst gaben, mir auch Gelegenheit verschafft haben, schnell wieder umzukehren.“ Die lange Kette der Klagen wird durch die stimmungsvolle Schilderung eines Ausflugs unterbrochen, deren Stil wie ein Ausschnitt aus André Gides oder Charles Louis Philippes Prosa wirkt. Am 14. März schrieb er del Pozzo: „Vor vierzehn Tagen war die Witterung hier ungewöhnlich milde, so daß alle kleinen Vögel singend den Frühlingsanfang

zu feiern begannen. Das zarte Laub aller Sträucher sproß in Knospen auf und Veilchen und frisches Gras überzogen die Erde, die noch wenige Tage vorher in grausiger Kälte bereift war. Da erhebt sich durch die Gewalt des Aprilmondes, wie man hier zu Lande sagt, in einer Nacht ein Nordwind und treibt so dichten Schnee herbei, daß er das verfrühte schöne Wetter wieder verjagte, das uns jetzt sicher ferner ist, als im Januar." Das ihm unzuträgliche Pariser Klima drückte seine Stimmung vollends nieder, und so verließ ihn der Gedanke nicht mehr, unter einem Vorwand, der ehrlich und menschlich zugleich war, die Rückkehr nach Rom zu betreiben. Da die Unannehmlichkeiten sich immer mehr zuspitzten, richtete der gepeinigte Künstler am 7. April einen empörten Beschwerdebrief an den Staatssekretär, schüttete heftigen Zorn in seine Worte und bat de Noyers energisch um Schutz gegen seine Verleumder. Noyers aber konnte ihm weniger Stütze bieten als die eigne Kunst. In den Heldenerzählungen der Antike suchte er Trost und Parallelen zum eigenen Leid. Er vertiefte sich in die Heraklessage. Wie die Zeit an die Kraft des Individuums glaubte, sah er in Herakles den Gottgesandten des nachhomerischen Heldentums, den Allsieger und Befreier, nicht den faustischen Ringer des Euripides. Indem er in diesem Mythos seinen Glauben an den Sieg der Kraft, der Wahrheit, des Göttlichen stärkte und den Helden als Triumphator darstellte, erlöste sich sein Herz von dumpfer, drückender Qual. Die nur durch Stiche bekannten *Heraklesbilder* dieser Zeit sind Bekenntnisse seiner Weltanschauung und haben in ihren Beziehungen zu seinen Pariser Erlebnissen symbolische Bedeutung. Zuweilen aber konnte er der Versuchung nicht widerstehen auch den Groll seiner Widersacher symbolisch auszudrücken wie in dem verschollenen Bilde: Herakles schlägt die Torheit und den Neid nieder, auf dem der Neid Simon Vouets Züge trägt. Links sitzt die Torheit mit einem Mohnblumenkranz im Haar; ein Esel, um den Hals eine goldene Kette mit einem Medaillon, in das Fouquiers Initialen graviert sind, schmiegt sich an sie, während Fortuna ihr Füllhorn ihr

Nicolas Poussin / Die Zeit entdeckt die Wahrheit. Handzeichnung im Museum zu Chantilly.

in den Schoß gießt. Zu ihren Füßen sitzt ein Putto, der — als törichter Architekt — den Vitruv zerreißt; ein zweiter pißt auf eine Malerpalette. Von links naht der Befreier, Herakles, der zu sieghaftem Schwung die Keule gegen die Torheit erhebt, während der Neid ihm vergeblich in die Arme zu verfallen versucht. Zu seinen Häupten lassen sich Putten mit dem Siegerkranz hernieder. Eine ähnliche, symbolische Bedeutung hat das Deckengemälde: *die Zeit befreit die Wahrheit von dem Neid und der Zwietracht*, das Poussin in den letzten Monaten seiner Pariser Leidenszeit für Richelieu gemalt hat.

Schon in dem Entschuldigungsschreiben an de Noyers hatte Poussin andeutungsweise von dem Vorwand seiner Rückkehr nach Rom gesprochen. Am 8. August 1642 schrieb er an del Pozzo, er habe dem Staatssekretär Mitteilung von seiner Absicht gemacht, seine Frau aus Rom holen zu wollen. Daß auch de Noyers, dessen ganze Kunstpolitik Schiffbruch zu leiden drohte, durch die Intriguen der Rubenisten sich Poussin entfremdet hatte, geht aus einem Briefe hervor, den de Noyers am 4. September an Chantelou gerichtet hat, in dem er hochfahrend und kalt von der ganzen Künstlersippe spricht. Poussins Stellung war untergraben. Er entschied sich, seinen Feinden zu weichen. Mochten sie triumphieren! Ihm wurde es nicht schwer, als Unterlegener aus Paris fortzugehen; denn als ein Befreiter und Freier durfte er in Rom wieder einziehen, wo die Geliebte seiner harrte, wo ihm Gelassenheit und Gleichmut seines Herzens wieder erstehen sollten. Am 21. September 1642 richtete Poussin einen Abschiedsbrief an den von Paris abwesenden Chantelou, in dem sein freundschaftliches Empfinden in warme herzliche Worte überströmte. In den letzten Tagen desselben Monats brach er in Begleitung von Jean Dughet und Jean Lemaire auf, machte einige Zeit in Lyon Rast, wo er mit Jacques Stella und Charles Lebrun zusammentraf, und setzte dann seine Reise über Avignon, Marseille und Genua fort, von wo er am 22. Oktober del Pozzo einen Gruß sandte. Am 5. November traf er in Rom ein.

N. Poussin. / Herkules reinigt den Augiasstall. Zeichnung im Louvre.

Chantelou hat wohl die wahren Absichten Poussins gekannt und verschwiegen. Sublet de Noyers, Richelieu und der König nahmen Poussins Vorwand für ernst und rechnete auf seine Rückkehr. Doch bald gelangten, wenigstens unbestimmte Gerüchte auch zu ihnen, wie aus einer skeptischen Briefwendung de Noyers vom 22. November hervorgeht. Vorläufig wurde Remy Vuibert mit der Weiterführung der großen Galerie betraut. Bald aber traten unerwartete Ereignisse ein, die Poussins Verschwinden überhaupt vergessen ließen. Chantelou wurde nach Rom gesandt, um die Weihgabe Ludwigs XIII. und Anna von Österreichs als Dank für die glückliche Geburt des Dauphins in Loreto niederzulegen. Am 3. Dezember 1642 starb nach kurzer Krankheit Richelieu. Die nächsten Monate war de Noyers durch die Kämpfe um seine politische Existenz ganz in Anspruch genommen. Er rang mit Mazarin um die Nachfolgerschaft Richelieus. Schließlich unterlag er, fiel am 10. April 1643 in Ungnade und Chantelou wurde vorübergehend zu seinem Nachfolger ernannt. Am 14. Mai 1643 starb Ludwig XIII. Nun trat Mazarin endgültig die Erbschaft Richelieus an und verbannte Chantelou aus seiner Nähe. Am 20. Oktober 1645 starb Sublet de Noyers, nachdem er in seiner Zurückgezogenheit noch zu-

sammen mit Chambray und Charles Errard die französische Ausgabe von Leonardos Trattato vorbereitet hatte.

Von Poussins Arbeiten in der großen Galerie des Louvre ist nichts erhalten geblieben. Bei der Betrachtung seiner Staffeleibilder von 1640 bis 1642 muß noch einmal mit Nachdruck in die Erinnerung gerufen werden, daß alle unter widrigen Verhältnissen, im Auftrage von nicht immer willkommenen Bestellern entstanden sind. Bedenken wir diese Umstände, ziehen wir die Friedlosigkeit seines Gemüts in Betracht, erinnern wir uns ferner an seine, schon in den Sakramenten einsetzende Stilwandlung, so haben wir schon schwerwiegende Gründe dafür, daß auch den Bildern seiner Pariser Zeit die Frische und Unmittelbarkeit fehlen. Die geistige Atmosphäre von Paris um 1641 unterstützte diese Kunstrichtung. Während die durchschnittlichen Geister, die Dichter und Maler sich in undisziplinierten und preziösen Exaltationen des Gefühls verloren, worin die Jesuiten sie unterstützten, reifte in der Elite der französischen Gesellschaft der Sinn für die Würde des Menschen, für das Spekulative der Vernunft, für das Erhabene der Vorsehung, für ethische Grundsätze und abstrakte Themen. 1637 erschien der „discours de la méthode". Drei Jahre später erstaunte der siebzehnjährige Pascal die gebildete Welt durch seine wissenschaftlichen Entdeckungen. Um die gleiche Zeit[206]/ stellte Saint Cyran der Probabilitätsmoral der Jesuiten die Jansensche Erneuerung der augustinischen Prädestinationslehre entgegen und gewann weitere Kreise für seine in der moralischen Würde des Menschen beruhende Religiosität. Port Royal wurde seit 1638 der mächtige und weithin strahlende Mittelpunkt derer, die zwei Jahrzehnte später die „art de penser" verfaßten. 1640 hatte Corneille seine christliche Tragödie Polyeucte geschrieben. Wenn Poussin auch in seinen Briefen mit keinem Worte dieser geistigen Evolution gedacht hat, so erkennen wir doch in den biblischen Bildern dieser Zeit das puritanische Ethos von Port Royal und gewinnen da-

durch ein neues Merkmal seines Franzosentums. In bewußtem Gegensatz zu den römischen Künstlern tritt in seinen Bildern alles Gefühlsmäßige zurück. Liebliche Linienrhythmen, sinnlich einschmeichelnde Farben sind vermieden. Unverkennbar spricht die vergeistigte, allem irdischen Glanz fremde Religiosität des späteren Pascal aus dem *Noviziatenbilde* und dem *brennenden Busch*. Asketische Herbheit und rationalistische Strenge haben das *Abendmahl* geschaffen. Die beiden letzten Bilder sind Prototype des späteren Akademismus aller Völker.

Die Würde der einzelnen Gestalten, der Wille, die isolierende Objektivität dominieren in ihnen und kommen in statuarischer Strenge zum Ausdruck. Alles ist nach den Gesetzen der Kausalität aufgebaut. Mit dem Aufgeben des ornamentalen Charakters der Flächenbelebung hat sich auch der Reliefstil der Bilder verloren. Die Figuren sind als breite Massen gesehen und rundplastisch in den Freiraum gestellt. Das Licht dient nicht mehr der detaillierten Modellierung, sondern der kompositionellen Anordnung; es wird von einer bestimmten Lichtquelle aus in klarer Logik durch den Raum geführt. Die Züge der einzelnen Köpfe haben an Differenziertheit des Lebensgefühls und der Sinnlichkeit verloren; dagegen ist ihre individuelle Mimik verdeutlicht worden. Gehen wir die Figuren auf dem *Abendmahl* (Abb. Bd. II, Nr. 100) einzeln durch, so finden wir eine reiche Ausdrucksskala: Sinnigkeit in dem rechts von Christus mit gekreuzten Armen Stehenden, gläubige Anbetung in dem rechts vorne Knieenden, beseligende Hingabe in der Mittelfigur des Vordergrundes, inbrünstiges Verlangen in dem links knieenden Jüngling, frohes Erstaunen in den geöffneten Händen der rechts Stehenden, fromme Erregung in den geschlossenen Augen des links vor den Hintergrundsfiguren Knieenden, ergebene Erwartung in der Gestalt vor der Säule. Aber diese Nuancierungen sind durch die Ähnlichkeit der Gesichter und die gleichmäßige Würde aller wieder gedämpft worden. Der aus antiken Philosophenköpfen abgeleitete Typus des Christus im *Abendmahl* und im *Franziskus Xaver* kehrt in

zahlreichen Bildern späterer Akademiker bis herab zu unserem Heinrich Hofmann wieder. Ist das Bild der *Heilige Franziskus Xaver* (Abb. Bd. II, Nr. 101) dem *Abendmahl* verwandt, so liegt sein Besonderes in weicherer Eleganz. Der betende Heilige hat in sanfter Grazie seine Hände nur lose aneinander gelegt und blickt mit einem der Malerei des XVII. Jahrhunderts geläufigen Augenaufschlag empor. Das Bild erinnert in seiner Zweiteilung und in der Auffassung und Darstellung von Inbrunst und Erstaunen vor dem Wunder an Guido Renis Paliotto in Bologna. Poussins schönste Erfindung ist die über den Kopf der vom Todesschlaf Erwachenden, gebeugte, junge Frau. Die zart geneigte Kurve ihres Körpers ist voller Anmut, die vorsichtig gebogene Linie ihrer Arme, deren Hände liebevoll das Haupt der Wiedergewonnenen berühren, sehr beseelt. Auch die Mutter, die nach dem ersten Atemzug der Verlorengeglaubten sie schneller, als das Wunder es vermag, ins Leben zurückreißen möchte, ist eine ausdrucksstarke Gestalt. Lag es in Poussins Absicht, durch den weißgekleideten Heiligen die beiden Gruppen, die sich diagonal in die Tiefe ziehen, wirksam zu trennen, so wird durch die breite, belichtete Fläche des Priestergewandes vorn, die die Blicke auf sich zieht, diese Wirkung vereitelt. Die Tiefenbewegung der Gestalten wirkt nicht überzeugend, da keinerlei Raumandeutung die erwünschte Tiefenillusion unterstützt, und sie allein durch Deckung von Figur zu Figur erwirkt werden sollte. Wie sehr dieses Gemälde den Franzosen des XVII. Jahrhunderts gefiel, wie sehr ihnen die Art der Erzählung und die Verteilung der Akzente zusagte, erkennen wir aus der Kritik Sauvals vom Jahre 1654[207]/.

Die kleine *Verkündigung* in Chantilly[208]/ (Abb. Bd. II, Nr. 102) gehört durch ihre symmetrische Verteilung der Flächen und durch die Gewandbehandlung der himmlischen Gestalten ebenfalls in diese Zeit; außerdem finden sich Übereinstimmungen zwischen dem linken Engel des *Xaver*bildes und dem Verkündigungsengel. Einen besonderen Reiz dieses Bildes bildet das kleine Stilleben hinter der Madonna. Der feine, gelbliche Gesamtton dieses Bil-

des ähnelt demjenigen der *Anbetung der Hirten* (Abb. Bd. II, Nr. 103), das sich heute im Besitz des Malers Favier[209]/ in Paris befindet. Zu diesem von Picart gestochenen Gemälde besitzt der Louvre eine Zeichnung, die schon das Motiv der Früchte tragenden Hirtin enthält, auch die drei auf die heilige Gruppe zueilenden Hirten, daneben noch eine Figur, die in dem Gemälde fehlt. In diesem Werk streiten sich symmetrische und asymmetrische Prinzipien, die in den mächtigen Säulen einerseits, in der Anordnung der Familie mit dem Kinde und dem Bewegungszug von links nach rechts andererseits deutlich werden. Der Ausblick auf die Landschaft in der Mitte des Hintergrundes beruhigt die ganze Komposition. Vergleichen wir mit Poussins Darstellung Renis Anbetung beim Fürsten Liechtenstein, so nehmen wir wahr, mit wie viel einfacheren Mitteln der Franzose eine eindringlichere Wirkung erzielt hat. Die Verminderung der Figurenzahl schaffte den Wenigeren eine größere Bewegungsfreiheit und gab dem Künstler Gelegenheit, beredte Gesten und eine anmutige Kurvatur der großen Körperlinien zu entwickeln.

Als Jupiter tonans erscheint Gott im *brennenden Busch* (Abb. Bd. II, Nr. 104), dem oben ursprünglich abgerundeten Bilde, das Poussin für Richelieus Kaminfüllung gemalt hat; es befindet sich heute in der königlichen Galerie zu Kopenhagen, für die Morell es erwarb[210]/. Im Louvre und in Windsor finden sich Handzeichnungen zu dieser Komposition. Das Auseinanderbreiten der Arme bei gleichzeitigem Zurückfahren des Körpers in der Gestalt des Moses ist von Ausdrucksmotiven der Hochrenaissance abgeleitet worden. Auch sein Gesichtstypus geht wie derjenige des himmlischen Vaters, auf das Cinquecento zurück. Die halbnackten Körper der sich an Gott schmiegenden Engel sind das Lieblichste dieser Darstellung.

Das Thema des letzten Bildes dieser Epoche hat Poussin mehrfach variiert. Das Museum zu Chantilly birgt eine Zeichnung[211]/ zu der einen Fassung, die durch eine Überfülle allegorischer Gestalten und Anspielungen an Cortonas florentiner Deckengemälde erinnert. Zu dem Plafond *Die Zeit befreit die Wahrheit*

von dem Neid und der Zwietracht (Abb. Bd. II, Nr. 105 u. 106) besitzt das Museum in Lille seit 1872 eine frische und lebendige Ölskizze[212]/, die in ihrem flotten Wurf und zarten Tönen an Fragonard erinnert. Auf dem Gemälde, das heute im Louvre hängt, ist alles vereinfacht wodurch der Hauptgedanke mit lapidaren Mitteln klar und einfach in Erscheinung gebracht ist. Poussin befolgte in diesem Wölbungsschmuck das Prinzip der Untersicht, ließ es aber trotzdem an sorgfältiger Durchführung im einzelnen nicht fehlen, weil die Höhe, für die das Gemälde bestimmt war, nicht beträchtlich war und wohl eine Betrachtung des Details zuließ. In die Peripherie des Kreises ist die Gewölbearchitektur hineingemalt. Neid und Zwietracht haben sich auf dem Gesims niedergelassen: der Neid, ein im Affekt zusammengezogener Körper, läßt das rechte Bein über die Brüstung des Gewölbes herunter hängen und zieht das linke Bein energisch in die Höhe; der von Erregung zerquälte Kopf, durch dessen zerzauste Haare sich Schlangen winden, wendet sich von der zum Himmel schwebenden Gruppe fort aus dem Bilde heraus. Die links sitzende Zwietracht hat ihr linkes Bein weit von sich gestreckt und das rechte hochgezogen. Mit höhnischem Blick, einen Dolch in der rechten Hand, eine Brandfackel in der linken, verfolgt sie die glücklich befreite Wahrheit. Um der Bewegungsrichtung dieser Gruppe, die in der Richtung zum linken Gewölbezwickel emporschwebt und deren Schwerpunkt sich dieser Seite zuneigt, ein Gegengewicht zu geben, taucht rechts in der Schenkelhöhe der Wahrheit ein Putto auf, welcher in den ausgebreiteten Armen die Insignien der Zeit trägt. Diese in ihrer Symbolik klare und bedeutende Schöpfung war der Pariser Abgesang unseres Meisters.

SECHSTES KAPITEL

DIE RÜCKKEHR ZU RAFFAEL

[214]/War Poussin in Paris vom höfischen Zeremoniell des jungen Absolutismus mit ehrendem Prunk grandios empfangen worden, so wurde er nach der Rückkehr aus fürstlichem Glanz in Rom vielmehr mit freundschaftlicher Wärme und brüderlicher Herzlichkeit begrüßt Seine italienischen Freunde waren froh gestimmt über die Anhänglichkeit des Entführten, waren stolz, daß der von einem König umworbene Meister ihrem engeren Kreise Treue bewahrt hatte und nun, zu ihm sich zurückfindend, ihrem Zirkel durch den bedeutenden Klang seines Namens neues Ansehen geben wollte. Poussin beglückte die wiedergewonnene Verbindung mit treuen Menschen nicht weniger. Mehr lag ihm daran, mit Gleichgesinnten und Gleichgestellten in angenehmen Verhältnissen zu leben, als von Menschen höheren Ranges beschämt und dadurch innerlich und äußerlich der Selbstbestimmung beraubt zu werden. Titel, Ämter und Würden achtete er gering. Er war ganz von der Notwendigkeit seiner äußeren und inneren Selbständigkeit durchdrungen und schätzte als höchste Güter des Lebens die Freiheit seines Willens und seiner Kunst. Er, der in Not und Armut schon Mittel gefunden hatte, reich zu sein, zu geben und aufzuopfern, fühlte in sich selbst so vielfältige Schätze, daß er nichtiger Geschenke nicht bedurfte, sondern selbst in großzügigem Maße Freigebigkeit üben konnte. Die aber konnte nur von ihm ähnlichen Naturen verstanden und in richtiger Weise aufgenommen wer-

den. Ihm wahlverwandte Menschen waren nicht Könige und Hofleute, sondern die italienischen, französischen und deutschen Künstler, Gelehrte und Kunstliebhaber, die er in Rom um sich gesammelt hatte. Auch Chantelou gehörte einige Zeit diesem Kreise an; denn er folgte in staatlicher Mission seinem geliebten Meister bald nach Rom, um in seinem Umgang ein halbes Jahr lang zu verweilen. Möglich, ja wahrscheinlich ist, daß ihre Gespräche sich mehrfach den Pflichten zuwandten, denen Poussin ausgewichen war und die nachzuholen er wohl nicht mehr beabsichtigte. Möglich ist, daß Chantelou ihm Erleichterungen, Vergünstigungen, Nachsicht in Aussicht stellen konnte und Poussin vorübergehend derart beeinflußte, daß er sein Pariser Amt doch wieder in anderem Lichte sah und eine zweite Fahrt nach Frankreich erwog. Sicher aber ist, daß Chantelou sich nicht vermaß, seinem Freunde energisch und derb zuzusetzen, daß er sein Wort halte und zu Ende führe, was er einmal übernommen habe; denn er verstand sehr wohl, daß Nicolas Poussin unter einer höheren Botmäßigkeit stand, als ein König sie fordern kann, daß es ein Frevel gewesen wäre, von ihm zu erzwingen, was er nicht freiwillig gab, daß sein Tun und Lassen nicht jenem Pflichtenkanon unterworfen werden durfte, den Beamte und Staatsmänner für die Masse der Untertanen aufstellen. Die Pariser Regierung aber dachte garnicht an strenge Maßregeln gegen Poussin. Nach Richelieus plötzlichem Tode fühlte Sublet de Noyers[215]/ seine Stellung erschüttert und zeigte sich in seiner gedrückten Stimmung zaghaft, versöhnlich und nachgiebig. Er bat Chantelou, ihm alles mitzuteilen, was Poussin zufriedenstellen könne, was er in betreff seiner Wohnung, seiner Galeriearbeiten usw. wünsche, ließ ihn grüßen und ihn seiner Achtung und Freundschaft versichern. Wenige Monate darauf mußte er seinen Abschied nehmen. Als Chantelou[216]/ diese Nachricht in Rom erhielt, reiste er in großer Bestürzung unverzüglich nach Paris zurück und bat Poussin, ihm die Kunstgegenstände und Gipsabgüsse nach Antiken nachzusenden, die er in Rom gesammelt hatte. Noch einige Male ist in Briefen an

N. Poussin / Taufe Christi. Handzeichnung im Louvre.

Chantelou[217]/ von einer eventuellen Rückkehr Poussins nach Paris die Rede, bis die ganze Angelegenheit in Schweigen versank. Hatte Poussin zuweilen geschwankt, ob ihm die Heimat doch noch Wertvolles zu geben hätte, so nahm er jetzt die Entwicklung der Angelegenheit mit ruhigem Gleichmut hin. Hier wie in manchen anderen Augenblicken seines Lebens, die wir durch seine Briefe verfolgen können, bewies er, daß er die seltene Reife besaß: still zu sein vor dem Leben. „Schließlich“[218]/, schrieb er in einem der letzten Briefe, in dem er diese Frage berührt hat, erfüllt von tiefer Lebensweisheit, „schließlich, was mir auch geschehe, ich komme dahin, das Gute hinzunehmen und das Böse zu ertragen. Elend und Mißgeschick sind den Menschen so allgemein, daß ich mich wundere, wie geistreiche Menschen sich darüber erzürnen können und nicht darüber lachen, anstatt zu seufzen. Uns gehört nichts; alles ist uns geliehen.“ Er genoß das stille Glück seines häuslichen Friedens und wollte die Jahre, die ihm das Schicksal noch ließ, behütet von seiner Gattin, geachtet von seinen Freunden, dem strengen Dienst der ihn allein beglückenden Kunst widmen[219]/. Er fühlte, daß er noch nicht sein letztes Wort gesprochen, der Welt noch manches zu geben hatte.

Die in Rom entstandenen Bilder, die sich unmittelbar seiner Pariser Periode anreihen, führen die Prinzipien der *Sakramente* weiter, unterscheiden sich aber von jenen und den Pariser Gemälden durch die immer mehr dem Bühnenstil entsprechende Dramatisierung; gleichzeitig aber auch durch eine Beschränkung der Ausdrucksmittel, mit der eine strengere Architektonik der Bildfläche erreicht worden ist. Die Einheit des Bildganzen wird durch die energische Betonung eines geistigen Mittelpunktes erreicht, dem alles untergeordnet ist. Es wird nicht mehr eine Stimmung wiedergegeben, nicht ein reiner Zustand, ein zeitloses Sein dargestellt, wie in den *Bacchanalen*, sondern ein Vorgang. An Stelle der Subordination aller unter ein Gefühl, eine Stimmung ist die Koordination der Willensfaktoren getreten. Keine Figur hat eine Empfindung auszudrücken, sondern jede in statu-

arischer Haltung einen Teil der ideell vorbedingten Handlung zu veranschaulichen. Dadurch erscheinen die Figuren isolierter, unverbundener, antikisierender; denn auch die Antike kannte nicht das verbindende Gefühl. Verbunden und vereint werden die Einzelnen nur durch die Idee, die dem Individuum seine Stellung, seine Gesten, seinen Ausdruck vorschreibt. Durch die Herausarbeitung der Pointe, die Dramatik der Erzählung werden die Gebärden häufig übertrieben, die Gesichter maskenartig verzerrt. Das Licht tritt mehr und mehr in den Dienst der Farbe, stärkt und erhöht die Lokalfarbe, gibt ihr dramatische Akzente und symbolische Bedeutung. Er subordinierte die Farben nicht mehr wie früher einem Gesamtton, sondern koordinierte sie, indem er sie in breiten, hellen oder dunklen Flächen gegen einander absetzte. In diesem Streben nach Darstellung eines Einzelvorgangs, einer Handlung, wählte der Meister jetzt hauptsächlich dementsprechende Themen: Biblische oder historische Einzelgeschehnisse. Es ist natürlich, daß ihn diese neuen Interessen zu denjenigen Künstlern zurückführten, die wie er bei solchen Themen eine geschlossene Architektonik des Bildganzen, ausdrucksvolle Verteilung der Massen, Reichtum in der Beschränkung gesucht hatten. So wandte er sich von neuem zu Raffael, zu dessen Schülern und Nachfolgern wie Giulio Romano, wie Domenichino.

Aber schon in Giotto liegen die Wurzeln von Poussins rhythmischem Gefühl, von seinem Sinn für die Notwendigkeit logischer Zusammenhänge aller Bildglieder, für die Differenzierung psychologischer Regungen, für den ins Typische gesteigerten Ausdruck menschlicher Vorgänge. In Masaccio hat er den hohen Ernst der eigenen Gesinnung finden können, die königliche Gebärde, die Weisheit der Massenverteilung. Zu Mantegna setzt ihn ihrer beider Bewunderung der Antike in Parallele. In seinen späteren Gemälden ist Mantegna bereits der subjektiven Bildgestaltung nahe gekommen und hat versucht, seine Darstellungen unter einen einheitlichen Blickpunkt zu orientieren. Des Paduaners zeichnerischer Stil ergibt einen weiteren

Vergleich mit Poussin; es ist ferner bezeichnend, daß Mantegna wenige Jahrzehnte nach seinem Tode von den Schriftstellern des Cinquecento in ähnlicher Weise[220] wie Poussin später von den Rubenisten beurteilt worden ist. Jedoch der direkteste Anreger unseres Meisters blieb in dieser Zeit Raffael. In vielen Bildern der ersten Jahre nach Paris finden sich Ableitungen aus Raffael: vor allem im Gesamtcharakter, in der Darstellung eines der Hochrenaissance verwandten willenskräftigen Menschenschlages.

Was Poussins Werke von jenen Vorbildern unterscheidet, ist wiederum sein Franzosentum. Neben der geistigen Verwandtschaft mit Descartes, wird in dieser Epoche vor allem die mit Corneille deutlich.

Über Poussins persönliche Beziehungen zur zeitgenössischen Literatur und den führenden Dichtern seines Landes versagen die Quellen. Immerhin wissen wir, daß auch Corneille von Richelieu geschätzt und gefördert wurde, daß in späteren Jahren Corneille sich der besonderen Gunst des Oberintendanten Fouquet erfreute, während dessen Bruder, der Abbé Louis Fouquet[221], Poussin in offizieller Mission in Rom besuchte, daß Corneille vorübergehend mit den Frondeurs sympathisierte, und daß Poussins vertrautester Freund, Chantelou, auch ein Gegner Mazarins war. Ähnliche schwache Spuren führen von Poussin zu einem anderen Dichter der Zeit. Chantelou war mit Voiture[222] freundschaftlich verbunden; und drei Briefe Poussins scheinen einen Einfluß Voitures[223] zu verraten. Diese geringen Anhaltspunkte, die durch die Tatsache, daß Poussins jugendlicher Freund Charles Lebrun 1647 Corneille porträtiert hat, kaum verstärkt werden, geben uns nicht einmal die Möglichkeit, durch eine Art Indizienbeweis persönliche Beziehungen zwischen Corneille, Voiture und Poussin zu konstruieren.

Leichter fällt es, zwischen dem Dramatiker und dem Maler Analogien in ihrer äußeren und inneren Entwicklung nachzuweisen. Beide sind aus der gallo-fränkischen Rasse hervorgegangen. Beide waren starke und feste Charaktere, ließen sich vom

Königsglanz nicht blenden, sondern blieben frei und selbstbewußt[224]/. Beide waren ernste, langsame Arbeiter und standen im Gegensatz zu den höfischen Pfuschern. Über beider Werke schwebt der Geist des cartesianischen Rationalismus, wodurch sie sich beide als Instrumente des Zeitwollens erwiesen. Beide sind in ihren Dramen und Bildern Didaktiker gewesen. Beide waren von tiefer Frömmigkeit[225]/ erfüllt und haben biblische Stoffe verarbeitet, wenn auch Corneille seinen Glauben mehr mit den christlichen Dogmen identifizierte, Poussin — nach seinen Briefen zu urteilen — auf einer allgemeineren religiösen Basis stand. Während Poussin die Antike und die moderne römische Kunst in eine neue Einheit von französischem Charakter verschmolz, hat Corneille aus der antiken Tragödie und dem modernen spanischen Drama den nationalen Stil des französischen Theaters geschaffen.

Beide schöpften aus ähnlichen antiken Literaturquellen. Corneille[226]/ bewunderte Cicero und Virgil und sah in Sophokles sein Ideal. Dem Livius entnahm er das Thema der Horatier, dem Seneca den Stoff für Cinna, dem Justinus den Vorwurf des Lügners, dem Lukanus das Motiv für den Tod des Pompejus. Den Briefen des Malers[227]/ und einer Bemerkung Félibiens[228]/ entnehmen wir, daß Poussin mit Virgils Aeneis wohl vertraut war und Plutarch gelesen hat, seinen Werken, daß er aus Ovid, Livius, Tacitus und Lucian Bildmotive schöpfte. Hat Corneille das Gesetz der drei Einheiten, das die Akademie später genau erfüllt sehen wollte, nicht immer starr befolgt, so basieren seine Dramen im allgemeinen doch auf der aristotelischen Kunstlehre. Poussin hat sich ebenfalls auf Platon und Aristoteles berufen. Auch er wollte „nach den Regeln des Theaters seine Werke schaffen". Auch er wollte durch seine Bilder, besonders in der Epoche, von der wir jetzt sprechen, ästhetisch und ethisch zugleich wirken. Die „délectation", die er als die vornehmste Aufgabe der Malerei bezeichnet hat, ist nichts anderes als die aristotelische Katharsis, der mitreißende Ausdruck reiner und reinigender Leidenschaften, — geistige Entzückung, — bildende Unterhaltung.

Jedoch es wäre ein unhistorischer und recht künstlicher Versuch, wenn wir Vergleiche im einzelnen zu konstruieren unternähmen. Es kommt uns nur darauf an, zu zeigen, daß die Struktur des Aufbaues in Corneilles Peripetie und in Poussins Kompositionen mit den Prinzipien, nach denen Descartes sein Weltbild geformt hat, korrespondiert, daß weiter Poussins Massenaufteilung Corneilles Bühnenregie eng verwandt ist, endlich, anknüpfend an unsere Betrachtungen im vorigen Kapitel, daß Corneilles und Poussins Frömmigkeit derjenigen Pascals, der auch von Descartes ausging, parallel geht, um die unzertrennliche Einheit dieses Viergestirns in hellere Beleuchtung zu setzen. Von einem kann man nicht sprechen, ohne die anderen vergleichend heranzuziehen. Gerade in der methodologischen Einheitlichkeit dieser vier Geister liegt ihre fundamentale Bedeutung und ihre durch Jahrhunderte wirkende Kraft für die gesamte, französische Kultur und sie erweist, wie ganz Poussins Persönlichkeit in dem geistigen Boden Frankreichs — und nicht Italiens — wurzelte, wie sehr sein Künstlertum — ihm selber unbewußt — auf jenen nationalen, kulturellen Vorbedingungen basierte, die einen Descartes, einen Corneille, einen Pascal ins Leben riefen. Die Descartes verwandten Elemente haben Poussin aus seiner von einer Gesamtstimmung, einem rein künstlerischen Bewegungsmotiv ausgehenden Kunst der früheren Jahre fort in die rationalistische Atmosphäre der Hochrenaissance zurückgetrieben, und er korrigierte, innerlich immer wieder heimkehrend, ihre Ausdrucksformen an den Stil des Dramatikers Corneille. Poussin war in dieser Zeit nicht mehr Lyriker, sondern sein Wille leitete, entfaltete und dämmte die Leidenschaften, die er theoretisch analysierte und mimisch zu prägen suchte. Wie er es fünf Jahre vorher, im *Camillus*, im *Coriolan* bereits vorübergehend versucht hatte, bedachte er, einem Dramatiker und Regisseur gleich, jede Wendung, jede Gebärde, jede Gesichtsfalte seiner Gestalten. Wir wissen nicht, ob Poussin Descartes Traktat über die Leidenschaften der Seele[229], der 1649 erschien, gekannt hat. Jedenfalls können wir aus dem Übergewicht des Rationalismus

in seinen Formgedanken mit Sicherheit annehmen, daß er durch theoretische Studien zu dem maskenartigen Ausdruck von Affekten gelangte; und es liegt nahe, daß er zu Descartes, der ihm nicht fremd sein konnte, griff. Schon in dem „Discours de la méthode" ist die Grundanschauung über die Leidenschaften der Seele enthalten. Und hatte er die „Prinzipien" gut in sich aufgenommen, die den Schlüssel zu dem Traktat über die Leidenschaften enthalten, so brauchte er nur die hier gefundene Methode auf die Analyse der Leidenschaften anzuwenden, um zu ähnlichen Resultaten zu gelangen wie Descartes selbst. In der Tat korrespondiert der Ausdruck ritterlicher Großmut des Scipio Africanus, der Ausdruck der Ehrerbietung des Allutius auf der *Enthaltsamkeit des Scipio* (Abb. Bd. II, Nr. 107) den Definitionen des Descartes.

Die *Enthaltsamkeit des Scipio* und *Esther vor Ahasver* in der Petersburger Eremitage, das *Testament des Eudamides* beim Grafen Moltke in Kopenhagen, *Moses tritt auf Pharaons Krone* im Louvre und beim Duke of Bedford und *Moses verwandelt Arons Stab in eine Schlange* im Louvre illustrieren am klarsten Poussins Stil von 1643 bis 1648[230]/.

Das Scipiomotiv hatte ihn bereits in Paris beschäftigt. Am 27. Juni 1642 erwähnte er einen Entwurf für die Geschichte des Scipio, den er für den Kardinal Barberini gemacht hat und ihm in Rom persönlich zu zeigen hoffte. Am 25. Juli 1642 flocht er eine zweite Bemerkung über diese Zeichnung in einen Brief an del Pozzo ein. Danach scheint, daß der Kardinal ihm dieses Bild in Auftrag gegeben und die Skizze nach Poussins Rückkehr begutachtet hat. Wir setzen das Gemälde in das Jahr 1643. Das Motiv ist, wie es das Cinquecento liebte, — man vergleiche Raffaels Kreuztragung — in drei Gruppen gegliedert, die hier in je vier Personen dargestellt worden sind. Die eine Gruppe veranschaulicht die Großmut des römischen Feldherrn, die mittlere den Dank für seine Gnade, die dritte die Bewunderung seiner Selbstbeherrschung und weisen Mäßigung. In der mittleren Gruppe überwiegt die Vorderansicht der Figuren, in den seit-

lichen die zur Mitte orientierte Profilstellung. Daneben sind, um Härten zu vermeiden, Übergänge geschaffen, die zwischen den genannten Kopfrichtungen vermitteln. Im Ausgleich zu der weißen, lichtstarken Tunika der Römerin am linken Bildrand und dem gelben Mantel Scipios, die vor einer lichtarmen, monotonen Architektur hell aufleuchten, ziehen die gesättigten Farben den Blick in die rechte Bildhälfte. Der Held der Darstellung sitzt auf dem kurulischen Sessel am linken Bildrand. Allutius, der Anführer der Keltiberer, ist von rechts herbeigeeilt, um in dankbarer Ergebenheit das Knie vor dem römischen Prokonsul zu beugen. Zwischen diesen, im strengen Profil gegebenen Figuren, steht stolz aufgerichtet seine freudig erregte Verlobte, die in Begleitung ihrer Mutter und einer Dienerin aus dem Hintergrund hinzugetreten ist, um, durch die Großherzigkeit Scipios aus der römischen Gefangenschaft befreit, ihren keltiberischen Hauptmann wiederzufinden. Im Hintergrund sieht man das brennende Karthago. Dieses Gemälde ist eine Illustration zum sechsten Kapitel des ersten Buches von Livius Annalen.

Esther vor Ahasver (Abb. Bd. II, Nr. 108) gibt der Erzählung im vierten und fünften Vers des vierten Kapitels der Stücke Esther bildlichen Ausdruck. In der Bibel heißt es, daß Esther von zwei Mägden begleitet war; bei Poussin sind es drei. Im Text heißt es: „Und sank in eine Ohnmacht und legte das Haupt auf die Magd." Auf dem Bilde bricht nur ihr Körper zusammen, während ihr sanft geneigtes Haupt noch keine Stütze sucht. Esther ist auf dem Gemälde nicht als Jüdin charakterisiert. Der König, der in der heiligen Geschichte „in seinen königlichen Kleidern, die voll Gold und Edelsteine waren" dasitzt, trägt bei Poussin einen einfachen, roten Mantel. Der Ausdruck des Willens in seinem harten Blick genügte Poussin als Zeichen der Majestät. Wir merken diese Unterschiede zwischen dem Text und dem Bilde an, weil gerade sie in den Bildanalysen der späteren Akademiker dem Maler zum Vorwurf gemacht worden sind und weil sie uns zeigen, wie frei Poussin literarische Texte interpretiert hat. Ihm war es unwesentlich, ob

Esther jüdischer Abstammung war und ob sie zwei oder drei Begleiterinnen gehabt hat. Er sah nur das Wesentliche, und das erschien ihm in der Gegenüberstellung einer schönen, durch Tyrannenzorn erschreckten Frau mit stolzer, kraftbewußter und selbstbeherrschter Männlichkeit. Sanft gebrochenen Linien und weich fließenden Flächen auf der einen Seite steht strenge Statuarik auf der anderen Seite gegenüber. In dieser Anordnung folgte er Domenichinos Esther vor Ahasverus, wo die Gefühlswerte nur stärker betont sind und wo die Esthergruppe schwerer im Volumen, der Ahasver ausladender in der Silhouette ist. Anregungen zur Esthergruppe fand er jedenfalls auch in der Gruppe der zusammenbrechenden Maria auf Raffaels Grablegung Christi. Hier wie dort wird die Zusammenbrechende von drei Frauen gestützt, deren vordere knieend ihren Leib umfaßt. Ruht aber bei Raffael das ganze künstlerische Interesse auf dieser Gestalt, auf der Funktion ihres Knieens, Sichwendens und Stützens, so bringt Poussin das Hauptmotiv: das leblose Lasten überzeugender zum Ausdruck, indem er es durch dreimaliges Rückwärtsbiegen der stützenden Frauen veranschaulichte.

Wir wissen aus eigenen Aufzeichnungen und aus Félibiens Berichten, daß Poussin die Lichtführung in seinen Kompositionen dem Ort der Handlung entsprechend, verschiedenartig darzustellen versuchte. In den Bildern, die einen Freiraum vorstellen, erhellte er von einer außerhalb des Bildes liegenden Lichtquelle scheinwerferartig den Raum, erwärmte dadurch die Farbentöne und ließ die Lichtstrahlen die Hauptgestalten der Komposition des Vordergrundes akzentuieren. Alle Innenräume auf Poussins Bildern sind lichtschwach gehalten. Diffuses Licht dämmert durch die Scheiben und verliert sich dem Hintergrund zu ganz. Um diese trübe, unbestimmte Beleuchtung in Innenräumen zu erreichen, hat Poussin in derartigen Bildern die Bolusgrundierung wesentlich verstärkt. Sicherlich erfüllte dieses Mittel seinerzeit den Zweck; aber es ist auch die Ursache, daß die Bilder mit Innenräumen durch ihren dickeren Malgrund

mehr als die anderen gelitten haben. In Esther und Ahasver und den beiden Mosesbildern des Louvre sind die Farben von der Terra pozzuoli sehr aufgesogen.

Auch in *Moses verwandelt Arons Stab in eine Schlange* (Abb. Bd. II, Nr. 109) zeigt die ruhige, nüchterne Architektur des Hintergrundes, die an beiden Seiten gleichmäßig wiederkehrende Draperie, die Isokephalie, von der links und rechts nur einmal sanft abgewichen ist, die Linienstrenge des Bodens, der maskenartige Ausdruck der Gesichter, wie Poussin in dieser Periode sich ganz in einem trockenen Rationalismus verlor. Dem sich neigenden egyptischen Priester fehlt die Grazie des Allutius; zwischen der Kurvatur seines Körpers und der Statuarik der übrigen fehlt eine Vermittlung. An weise erwogenen Übergängen reicher ist das Gegenstück *Moses tritt auf Pharaons Krone* (Abb. Bd. II, Nr. 110). Die Köpfe der Figuren liegen auf einer Sinuslinie; Seitenansichten und Vorderansichten wechseln in reicher Mannigfaltigkeit ab. Die Gruppe ist auf jeder Seite durch eine Profilfigur flankiert, was der Architektonik des Ganzen zu Gute kommt. Die Gesten wirken theatralisch übertrieben und leer. Dieser Fehler ist auf der schöneren *Replik beim Duke of Bedford* (Abb. Bd. II, Nr. 111) korrigiert worden; dort sind die einzelnen Gesten und Gesichter mehr nuanciert. Die Hände drängen sich den Blicken nicht auf, die Gesten sind gemessener und fügen sich darum besser in die ganze Komposition ein. Die Flankenfiguren wirken noch mehr als architektonisch notwendige, strenge Glieder des Aufbaues, sind aber durch einen reicheren und edleren Fluß der Gewänder belebt worden. Das sanfte Kreissegment, das sich von der Armlinie der Thermutis, — durch ihre Rückensilhouette noch betont — zur Armlinie des Pharao zieht, gibt dieser Darstellung anmutigere Weichheit. Der Ägypter, der den kleinen Moses zu erdolchen sich anschickt, hat größere Bewegungsfreiheit; seinem Arm, der niedersausen will, steht keine zu matter Zurückweisung bereite Hofdame im Wege. So erscheint alles in allem diese Fassung die endgültige zu sein, und das Louvrebild nur ein Versuch. Das englische Exemplar ist auch besser erhalten, weil die Scene sich

im Freiraum auf einer Terrasse vor dem Königspalast abspielt und der Bolusgrund, den vorher besprochenen Prinzipien zur Folge, weniger stark aufgetragen war.

Das *Testament des Eudamidas* (Abb. Bd. II, Nr. 112) ist von keinem der Quellschriftsteller erwähnt, obwohl es schon im XVII. Jahrhundert berühmt gewesen sein muß, da der bedeutendste Stecher Poussinscher Werke, Jean Pesne, es gestochen hat. Für wen Poussin das Bild gemalt hat, ist nicht festzustellen. Um 1700 soll es im Besitz eines Parisers namens Froment de Venne gewesen und 1774 in London von Catharina II. gekauft worden sein, soll aber auf der Fahrt untergegangen sein. Im Magazin der Eremitage befindet sich seit 1808 aus dem Besitz des Malers Caraffe eine klägliche Kopie des Originals. Näheres über das Schicksal des von Catharina II. erworbenen Gemäldes war aus den Petersburger Archiven nicht festzustellen; sicher ist nur, daß jenes Exemplar nicht in Petersburg eingetroffen ist. Mit um so größerer Wahrscheinlichkeit können wir in dem Exemplar der Galerie des Grafen Moltke in Kopenhagen[232]/, das zwischen 1757 und 1780 erworben worden ist, das verloren geglaubte Original erblicken, um so mehr, da dieses Bild auf alter, römischer Leinwand gemalt ist und in seiner Qualität alle Anzeichen einer eigenhändigen Arbeit trägt. Trotzdem das Gemälde späteren Franzosen nicht bekannt war, hat es durch den Stich dennoch eine besondere Würdigung erfahren. Die Tatsache, daß Napoleon[233]/, dessen Hofmaler Jacques Louis David war, Pesnes Stich nicht zufällig, sondern aus reiner Begeisterung mit nach Ägypten nahm, ist sehr bezeichnend; denn die edle Einfalt der Komposition steht dem Klassizismus um 1800 nicht fern. Im XIX. Jahrhundert haben Maria Graham, Gault de St. Germain, Charles Blanc, Bouchitté, Chr. W. Nielsen[234]/ und Desjardins gerade auch diesem Bilde ausführliche Betrachtungen gewidmet. Hinge es heute bei Moltke nicht in einer die Betrachtung erschwerenden Höhe, würde auch unsere Generation aus ihrer neuerwachten Liebe zu David diesem Bilde ihre Bewunderung schenken.

Dieses Bild, wie auch das folgende: *Die Beweinung Christi*

N. Poussin / Die Auffindung Mosis. Handzeichnung im Louvre zu Paris.

(Abb. Bd. II, Nr. 113), überragen durch den ergreifenden Ausdruck ihrer durchdachten Liniensprache alle übrigen Werke in dieser Epoche des Meisters. Trotzdem sind beide hier einzuschalten, da sie in ihrem farbigen Aufbau in keine andere Zeit passen, da die formale Behandlung der Sterbeszene und die klagende weibliche Gestalt im *Testament des Eudamidas* das Bild in die Nähe der *letzten Ölung* in den Sakramenten rücken, — da der Gedanke, aus den Kurven der Arme dasselbe Kreissegment zu bilden, welches die allzustrenge Architektonik des Bildes: *Moses tritt auf Pharaos Krone* mildert, sich auch auf der *Beweinung Christi* findet und folglich diese Bilder chronologisch zusammenschließt.

Das *Testament des Eudamidas*[235]/ vollzieht sich in einem kahlen nüchternen Raum, aus dessen harten Vertikalen, Horizontalen und Quadraten die ganze Strenge eines bitteren Todes spricht. Schwache Lichtschimmer schwimmen durch die Fenster, wärmen das freudlose Zimmer, erhellen das Kopfkissen, die Gewandstücke, die Gestalten der Hinterbleibenden, lassen aber den Sterbenden im Dämmer. Nur matte Streiflichter spielen wie ein letzter Gruß des Lebens auf seinen Schultern.

Das Motiv des gebrochenen Willens, wie es die Hochrenaissance formulierte, ist dreimal: in dem Sterbenden und in den in sich zusammensinkenden Frauen angeschlagen. Der ausgemergelte Körper des Armen, die Horizontale seines Lagers nehmen das strenge Linienthema des Raumes auf. Dem geschwungenen Rahmen des Bettes antwortet am Fußende des Lagers die Rückenkurve des schreibenden Notars. Den Sterbenden zwischen die Sanftheit zweier solcher Kurven zu betten, ist ein formaler Gedanke, den Poussin bereits auf den antiken Meleagersarkophagen fand. Die Rückenlinie des Schreibers vermittelt zu der Vertikale des Arztes. Gleichzeitig bildet diese Rückenlinie mit dem Rücken der Mutter eine Cissoide, deren Winkel im Fuße des Eudamidas liegt. Poussin hat in diesem Bilde alle hart aufeinander stoßenden Linien ebensowohl vermieden wie

N. Poussin / Taufe Christi. Handzeichnung im Louvre.

eine schematische Komposition. Die leichte Neigung im Haupt des Arztes nimmt der Gestalt das Strenge und ist gleichzeitig die Fortsetzung der Diagonalen, die vom rechten Bildwinkel aufsteigt. Alle Figuren sind unmerklich miteinander verbunden, und zwar durch eine Mannigfaltigkeit, die trotz klug erdachter Kompliziertheit, dem Bilde den Charakter des Zufälligen und Natürlichen leihen. Leider ist auch in diesem Bild der Bolusgrund stark durchgewachsen.

Auch die *Beweinung Christi* (Abb. Bd. II, Nr. 113) in der irischen Nationalgalerie zu Dublin ist von den älteren Biographen nicht erwähnt worden, aber durch einen Stich Pesnes beglaubigt. Das Thema hatte in der Hochrenaissance in Fra Bartolommeos Pietà klassischen Ausdruck gefunden. Die in sanften Kurven gehaltene Komposition des Italieners wirkt trotz des Schmerzausdrucks in Johannes' Gesicht und trotz Magdalenas leidenschaftlicher Bewegung versöhnlich und nur von einer milden Trauer erfüllt gegenüber Poussins herbem Aneinanderstoßen harter Linien und

geometrischer Formen, die, unterstützt von grellen und düsteren Farben, die Geschichte eines großen Todes wie in einer das Herz erstarren machenden Formel aussprechen. Nur die sanft kosende Gebärde des Johannes, nur die milde Kurve seines Armes, der eine entsprechende bei Joseph von Arimathia antwortet, bringen eine tröstende Menschlichkeit in das lähmend Schicksalsmäßige dieser Darstellung.

Giotto, als Einziger vor Poussin, hat durch eine ebenso groß empfundene Architektonik ähnliche Wirkungen erreicht und seine Beweinung Christi in Padua weist in der Tat in der strengen Horizontale des Leichnams, in den Vertikalen der flankierenden Gestalten, in den Schmerzensgebärden der Personen, Analogien zu Poussins Gemälde auf.

Wie Poussins Pietà sich von den Darstellungen des gleichen Themas durch Caravaggio, Carracci, Crespi und Garofalo, die auch dieses Thema mit „grandezza" und „sfumato" füllten, weit entfernt hat, so steht auch seine *Kreuzigung* (Abb. Bd. II, Nr. 114) den Werken Altdorfers, Grünewalds, Mantegnas und Veroneses näher, als denen des Volterra und des Reni, von denen der eine den Vordergrund mit malerischem Gedränge gefüllt hat, der andere durch die „grazia" seiner Gestalten den Ernst der Darstellung beeinträchtigte. Die frühere Kunst hat bei diesem Thema oft die mächtigen Vertikalen der drei Kreuze so vor einen landschaftlichen Hintergrund gestellt, daß ihre Monumentalität einen außerordentlichen Eindruck machte. Bei einigen wirken sie durch ihre strengen Linien; bei anderen durch ihre gespensterhafte Silhouette vor dem Horizont. Immer ist bis zu Veronese ihre Monumentalität, um das Außerordentliche zu betonen, stark übertrieben worden. Poussin rückte die Kreuze mehr in den Mittelgrund, verringerte ihre Höhe und hob sie nicht viel nachdrücklicher hervor als die sonstigen dargestellten Vorgänge. Die Gestalten von sekundären Bedeutung: die Kriegsknechte, die um Christi Gewänder würfeln, den aus dem Grabe Auferstehenden, rückte er hart in den Vordergrund und führte auch sonst eine Anzahl Figuren ein, welche sich hier

und dort zu schaffen machen und den Vorgang beleben. Was die Darstellung auf diese Weise an feierlicher Typisierung verliert, gewinnt sie im Sinne eines reich belebten Bühnenbildes, in dem mannigfache Vorgänge den Beschauer fesseln sollen. Nur die Lichtführung, welche die geistigen Kontraste des Themas bewertet: die beiden Kriegsknechte, den Hauptmann zu Pferde, Christi Leichnam, Maria und Magdalena, erhebt die Darstellung über das Bühnenmäßige und läßt das Ganze als die mystische Vision eines großen Augenblicks erscheinen. Poussin hat dieses Bild 1646 für den Diplomaten de Thon[236]/ gemalt. Smith scheint es bei Sir Lawrence Dundas[237]/ gesehen zu haben. Seit dieser Zeit ist es verschollen. Eine kleinere, alte Kopie des Werkes, die in der Zeichnung der Extremitäten flüchtig und skizzenhaft ist, sonst aber einen guten Eindruck machte, wurde auf einer Auktion am 28. Oktober 1913 bei Cornelius Michaelsen in Lübeck versteigert.

In einem Briefe an Chantelou, vom 24. Dezember 1647, hat Poussin nachdrücklich hervorgehoben, daß er die Darstellung immer dem Motive anzupassen suche und die Malweise dem Thema gemäß ändere. Auch Félibien[238]/ berichtet, daß Poussin aus der Nähe gesehene Gegenstände mit schärferen Schatten, stärkeren Lichtern und lebhafteren Fleischtönen versehe, dagegen im Freiraum alles weicher, fließender gäbe. Also nicht aus einer Änderung seines formalen Wollens, sondern aus technischen Erwägungen im Sinn des Naturalisierens müssen wir im wesentlichen die Unterschiede zwischen den Bildern derselben Periode, die sich dennoch im farbigen Aufbau scharf gegeneinander abgrenzen, zu verstehen suchen. Wir sahen schon in der kleinen *Auffindung des Moses* von 1638, wie sehr sich Poussins Naturgefühl differenziert hatte. Wenn er die *Grablegung* und *Kreuzigung* nicht mit impressionistischen Beobachtungen bereicherte, so erkennen wir in dieser Beschränkung die Absicht, die ganze Aufmerksamkeit des Beschauers auf das weihevollernste Hauptmotiv zu sammeln.

Das leichtere, idyllische Motiv der *Auffindung Mosis* (Abb.

Bd. II, Nr. 115) läßt einen weniger abstrakt gehaltenen landschaftlichen Hintergrund zu; denn die Legende stellt Mosis Errettung ausdrücklich als eine zufällige, unerwartete Schicksalsfügung hin. „Und die Tochter Pharaos ging hernieder und wollte baden im Wasser; und ihre Jungfrauen gingen an dem Rande des Wassers. Und da sie das Kästlein im Schilf sah, sandte sie ihre Magd hin und ließ es holen," heißt es im zweiten Kapitel des zweiten Buch Mose. So ist denn auch die Vorstellung, die uns das Bild vermittelt, eine freundliche, heiter belebte Flußlandschaft, durch die da und dort sich Menschen bewegen, an deren Ufer Bäume und Bauten lieblich abwechseln. War schon die *kleine Auffindung Moses von 1638* in diesem Sinne gehalten, so gibt die spätere *Auffindung Mosis* im Louvre dieses Thema in reicherer Ausgestaltung. Schon in den soeben besprochenen Bildern war wahrzunehmen, daß im Vergleich zu früheren Werken die Größe der Figuren abgenommen hat und die Gestalten mehr und mehr dem subjektiv erfaßten Landschaftsbilde untergeordnet worden sind. Freilich, noch ist der bühnenmäßige Charakter der Vordergrundsgruppe nicht aufgegeben. Wenn dieselbe auch nicht mehr den Horizont überschneidet, so ist sie doch von dem Hintergrund noch deutlich abgesetzt und durch den Bootsmann links und den Flußgott rechts eingefaßt. Die breite ragende Gestalt der Thermutis erscheint durch den Hügel hinter ihr, den ein Obelisk krönt, noch bedeutender; vor ihr neigen sich in schönen Kurven die Begleiterinnen über das Kind; den aufrecht stehenden Frauen links entsprechen die Höhenzüge, Gebäude und Bäume rechts. Das Motiv der Rudernden, das die breite Wasserfläche freundlich belebt, kommt auf der Zeichnung und der schönen, alten Replik in Lille besser zur Geltung als auf dem verschmutzten Pariser Original. Wenn nicht die literarischen Quellen die Echtheit des Louvrebildes bezeugten, würden wir mit Louis Gonse[239] nicht zögern das Exemplar, das seit 1795 dem städtischen Museum in Lille gehört, als das Original anzusprechen; doch ist es immerhin nicht ausgeschlossen, daß

die Liller Replik eine eigenhändige Arbeit ist, vielleicht eine von jenen, die er für den Pariser Bankier Pointel, und für den Kaufmann Reynon gemalt hat und die beide verschollen sind.

Auch die *kleine Taufe* (Abb. Bd. II, Nr. 116), die Poussin 1648 für Chantelou gemalt hat und die sich heute im Besitz von John G. Johnson in Philadelphia[240]/ befindet, hat einen reich belebten, landschaftlichen Hintergrund. Das Naturbild zeigt hier schon ganz jene in sich versunkene Zwanglosigkeit, die für die Spätbilder charakteristisch ist. In dem lufterfüllten Freiraum atmet die Erde, quellen die Säfte der Bäume. Ein Paar lustwandelt am Ufer entlang, ein Badender erfrischt sich im Wasser. Und wie zufällig ist Johannes mit Christus und den Täuflingen an den Rand des Flusses getreten. Dennoch steht die Gruppe im Widerspruch mit dem subjektiv erfaßten Landschaftsbild, weil sie zu sehr zusammengedrängt, zu sehr in der Nähe des Bildrandes aufgestellt ist, und weil die einzelnen Gestalten zu groß erscheinen. Nach einer Mitteilung von Guiffrey ist das Bild bei Johnson auf Holz gemalt und somit wohl kein Zweifel, daß dieses Exemplar mit der Taufe von 1648 identisch ist. Paul van Somer, der größtenteils in London lebte, hat das Gemälde gestochen. Vielleicht befand es sich damals in London. Die Geschichte des Bildes ließ sich nicht klarstellen.

Poussins Hauptarbeit zwischen 1643—48 war die Replik der *sieben Sakramente* für Chantelou[241]/. Cassiano del Pozzo hatte schweren Herzens dem Meister die Erlaubnis gegeben, eine zweite Fassung dieser Bilderserie zu malen und er machte, — vor allem, als ihm die neue, *letzte Ölung* besser gefiel als seine vielen Bilder zusammen — nur aus Rücksicht auf seinen Freund gute Miene zum bösen Spiel. Chantelou seinerseits fürchtete, daß del Pozzo Poussin mit Aufträgen allzusehr beschäftige, so daß seine eigenen Bestellungen darunter litten. Immer wieder mahnte er Poussin, vor allem seine Bilder auszuführen. Im April 1644 schrieb Poussin, daß er sein Bestes für die Sakramente tue und Chantelou unrecht habe, wenn er das nicht glaube. In späteren Jahren wußte er Chantelous Eifer-

N. Poussin / Handzeichnung zur letzten Ölung im Louvre zu Paris.

sucht auf die übrigen Mäzene dadurch zu beruhigen, daß er ihm seine übrigen Arbeiten verschwieg und Chantelou in dem Glauben wiegte, er arbeite nur für ihn. Das konnte Chantelou um so eher annehmen, als er Poussins Zeit obendrein noch mit vielen Anforderungen und Aufträgen in Anspruch nahm. Bald bat er ihn um die Besorgung und Übersendung von Kunstgegenständen, bald mußte er Handschuhe und Parfümerien für ihn einkaufen; 1644 bat er ihn, die Kopien zu überwachen, die er Chaperon[242] in Auftrag gegeben hatte. Aus diesem Amt erwuchsen Poussin langwierige Unannehmlichkeiten, die ihm durch Chaperons Intriguen sogar eine unwürdige Zurechtweisung durch den französischen Gesandten eintrugen. Jedoch diese Ungelegenheiten, gering im Vergleich zu allem, was er in Paris erlebt hatte, vermochten weder seinen Gleichmut zu stören noch seine Arbeitsfreude zu trüben. In beschaulichem Ermessen und langsamer Ausführung reifte ein Bild nach dem anderen der neuen Sakramentenserie. In ihnen offenbart sich am klarsten der Formwille dieser Zeit, der corneillanische Geist, welcher raffaelische Kompositionsideen bühnenmäßig verarbeitet. Am 7. August 1644 beendete er als erstes *die letzte Ölung* (Abb. Bd. II, Nr. 117). Als allgemeine Unterschiede von dem ersten Zyklus nehmen wir ein größeres Format aller Bilder wahr. Die Zahl der Gestalten ist auf den meisten Gemälden vermehrt oder scheint es wenigstens, weil sie breiter, höher und dramatisch bewegter sind. Dadurch wirken die Raumbilder gefüllter. Leider ist auch hier bei den Innenraumdarstellungen der Bolusgrund zu stark aufgetragen, so daß in der *Konfirmation*, in dem *Abendmahl*, in der *Buße*, in der *Ehe* und in der *Priesterweihe* die Farben sehr aufgesogen worden sind. Zu der *letzten Ölung* besitzt der Louvre eine Zeichnung, die eine noch größere Figurenzahl aufweist als das Gemälde und das Beleuchtungsmotiv unmittelbarer und eindrucksstärker zum Ausdruck bringt. In der Zeichnung verschwindet das episch Stoffliche ganz, und der lyrische Vortrag dominiert. Hier, beim ersten Festhalten der künstlerischen Vision, kam es Poussin nur auf die malerische

Wirkung, auf das Verhältnis von Licht und Schatten an. Nur ein Viertel der Darstellung ist durch eine Fackel und zwei Kerzen beleuchtet, die die Gesichter des Priesters und des Sterbenden am stärksten erhellen; alles übrige versinkt in Dunkel, das aber doch so durchsichtig ist, daß die Formen im Schatten erkennbar sind. Flackerlichter huschen über einige Gestalten; Halbtöne vermitteln zwischen hell und dunkel und dienen in der Tiefe der Raumaufklärung. Der visionäre Charakter dieser Zeichnung, der Rembrandt verwandte, malerische Qualitäten zeigt, hat sich im Gemälde verloren. Der große Unterschied zwischen Skizze und Bild beweist uns noch einmal, daß Poussin nicht nur Rationalist und Zeichner war. Unser Cornelius hat niemals so malerisch konzipiert. In Poussins Entwurf stehen sich die Gesichter des Sterbenden und des Priesters wie in gespenstischer Zwiesprache gegenüber; in dem Bilde trägt die Tunika des Priesters helleres Licht als seine Züge. Der Kranke ist wie Eudamidas ins Dunkel zurückgesunken; der Fackelträger am Kopfende und die zusammengebrochene Gattin am Fußende des Bettes treten wirksamer hervor. Parallel zum Körper des Liegenden, dessen starre Horizontale durch Überschneidungen gemildert worden ist, geht die Isokephalie der stehenden Figuren und die Draperie. In der Hintergrundsarchitektur klingt, wie in antiken Malereien, dieser Horizontalismus sanft aus, der aber im Gegensatz zu dem *Abendmahl* beim Duke of Rutland keineswegs aufdringlich wirkt, da er durch die gerade aufgerichteten Gestalten und die Mannigfaltigkeit der Wendung und Neigung in den Figuren auf der rechten Bildhälfte ausponderiert ist.

Die Konfirmation (Abb. Bd. II, Nr. 118) für Chantelou offenbart im Vergleich zu der früheren Fassung des Themas die fortschreitende Eroberung und Differenzierung des Raumes. In der früheren Fassung enthält die Anordnung der Gruppe noch Reminiszenzen an den Reliefstil des *Bacchanals* bei Emile Bernard. Die Andächtigen sind auf eine allerdings breite Ebene in den Vordergrund gestellt. Auf der zweiten Fassung ist die Gruppe gelockerter. Durch die Verschiedenheit der Körperrichtung der Knieenden,

durch den zweiten Priester, der im zweiten Plan steht und die Kirchendiener, die aus dem Hintergrund kommen, wird die Tiefenillusion verstärkt und das Figürliche dem Raume organischer eingegliedert. Die Darstellung ist durch eine größere Zahl von verschieden bewegten Figuren bereichert und durch den in Schatten und Lichtführung differenzierteren Fluß der Gewänder vermannigfaltigt. Demgegenüber ist die zweite Behandlung des Themas in den Farben härter und kälter. Der Farbenaufbau aller Bilder dieses Zyklus liegt vornehmlich im Gegensatz der belichteten Lokaltöne, die nicht, wie früher, komplementär mit einander verwoben sind, sondern nüchtern und klanglos nebeneinanderstehen. So hat er auf der *Taufe* ein helles Zinnober unmittelbar neben ein schweres, dunkles Blau, ein Gelb neben ein Rot gesetzt und auf diese Weise eine Buntheit erreicht, die dem Auge unerfreulich ist. Die *Konfirmation* hatte er am 20. Dezember 1645 vollendet; erst fünf Vierteljahre später, am 4. Februar 1647, war er mit der *Taufe* (Abb. Bd. II, Nr. 120) fertig. Diese sehr langsame Arbeitsweise ist den Bildern nicht günstig gewesen. Indem er, wie er selbst schrieb, pro Tag nur einen Kopf der Konfirmanden malte, hat er die einzelnen Gesichter in ihrer Wendung, Struktur und in ihrem Ausdruck sorgfältig durchgearbeitet, sie aber durch diese Bedächtigkeit aller Spontaneität beraubt. Die fünfzehn Monate, in denen die *Taufe* durch mathematische Erwägungen und Berechnungen entstand, scheinen uns einer unfruchtbaren und wertlosen Aufgabe gewidmet worden zu sein. Hat Poussin dennoch mit diesen und den übrigen Bildern dieses Zyklus den Beifall seiner Zeit gefunden, so beweist das nur, daß um 1648 die Welt schon reif für den Akademismus war und daß sein Ideal und seine strengen Gesetzesforderungen sich schon in vielen Köpfen prägte. Uns vermag die kühle Berechnung der Taufe nichts mehr zu sagen. Wir konstatieren, daß dem erhobenen Arm am linken Bildrand am rechten Bildrand ein anderer Arm antwortet, daß die Kniestellung Christi derjenigen des Täuflings antwortet, daß im Vordergrund das Tuch links mit dem Tuche rechts

korrespondiert, ohne daß uns die Erfüllung dieser Gleichgewichtsregeln einen tieferen Eindruck macht. Ja, wir können nicht einmal in den kleinen, wohl bedachten Abweichungen die geistreiche Erfindung bewundern; denn es ist zu viel Gehirnarbeit in dem Bilde und zu wenig künstlerische Offenbarung einer formalen Vision. Es erscheint uns als ein totes Denkmal der Kunstgeschichte, das nur für den Historiker von Bedeutung ist; nur in den beiden Zeichnungen des Louvre finden wir den echten Poussin und wir bedauern, daß der cartesianische Geist so große Gewalt über ihn gewann; diese Zeichnungen haben lebenspendenden Wert, weil sie die direkte Übersetzung des künstlerischen Gedankens eines großen Geistes sind. Hier sind Landschaft und Figuren, Flächen und Linien, Licht und Schatten zusammen subjektiv und unmittelbar erfaßt und keine theoretischen Erwägungen stören die Spontaneität des Eindrucks.

In *der Buße* (Abb. Bd. II, Nr. 119), die am 3. Juni 1647 beendet wurde, hat Poussin die Gäste des Mahles auf Ruhebetten in einem Triclinium gruppiert und diese Idee in mehreren Briefen an Chantelou nachdrücklich hervorgehoben. Wir können den aus des Malers Belesenheit stammenden Einfall, auf den Poussin so stolz war, nicht bewundern. Die Frage, ob Simons Gäste sich wirklich in römischer Art um den Tisch gelagert haben, hat für uns keinerlei Interesse. Es ist aber bezeichnend, daß Poussin auf diese Erfindung großen Wert legte, weil er damit historisch treu zu sein glaubte. Dieses Streben nach historischer Glaubwürdigkeit gibt uns einen Anhaltspunkt, gerechter zu beurteilen, in welchem Geiste das Gemälde geschaffen worden ist. Schematisch korrespondiert der liegende Christus dem hebräischen Priester rechts. Der Maria Magdalena entspricht rechts ein Jüngling. Jede Figur bedeutet eine Zahl in einer mathematischen Gleichung.

Auch in der *Schlüsselübergabe* (Abb. Bd. II, Nr. 121) sind alle Gefühlswerte ausgeschaltet. Der erste Eindruck fordert zu einem Vergleich mit Raffaels Schlüsselübergabe heraus. Die nähere Betrachtung aber offenbart mehr Verschiedenheiten als

Übereinstimmungen. Raffael hat die Jünger in eine Masse zusammengefaßt, innerhalb derer er psychologisch individualisierte und abstufte. Poussin hat in seiner *Schlüsselübergabe* für del Pozzo diese Abstufung der Gefühle in den verschiedenen Jüngern beibehalten, jedoch ihren Ausdruck aber im Sinn des XVII. Jahrhunderts verstärkt und gesteigert. Zwei Jünger haben sich im Gegensatz zu dem einen bei Raffael zur Erde geworfen, zwei legen beteuernd die Hand auf die Brust. Das beklommene, stockende Staunen ist wiederum in zwei gegenüber Raffaels einer Profilgestalt gegeben und das ungläubige Zurückweichen durch das Auseinanderziehen der gedrängten Gruppe Raffaels in drei einzelne Gestalten differenziert und verdeutlicht. Alles in allem ging es schon bei dieser ersten Fassung Poussins lauter und aufdringlicher zu als bei Raffael.

Auch in der Behandlung des Themas von 1647 liegt die Übereinstimmung mit Raffael eigentlich nur in der statuarischen Behandlung der einzelnen Gestalten, im edlen Fluß der breiten Gewänder, in einigen aus dem Formenkanon der Hochrenaissance äußerlich übernommenen Gebärden; die psychologische Differenzierung ist hier zugunsten des architektonischen Aufbaus vernachlässigt. Christus steht in der Mitte als der scheidende, lichtbetonte, grelle Farbenfleck; die Jünger sind in zwei gleichwertige Massen geteilt. In der Landschaft ist diese Teilung durch die Gebäude akzentuiert. Das Gefühl der einzelnen ist zu einer ruhigen Diskussion abgekühlt. Die stille Lichterscheinung Christi ist zum pathetisch donnernden Rethoriker geworden.

Das *Abendmahl* (Abb. Bd. II, Nr. 122) traf im Januar 1648 in Paris ein. In diesem Bilde herrscht ein freierer Ton; eine zarte Stimmung verbindet die Gestalten wieder. Die Gesichter haben etwas von der maskenhaften Starrheit verloren, und die Gruppierung der Apostel in Kreisform erinnert an Baroccis Abendmahl in Urbino. Freilich der Cinquecentist versuchte durch lockere Gruppierung im einzelnen die ursprüngliche Kreisform fast wieder vergessen zu machen, während Poussin sie streng betonte. Nur die hoch ragenden Vertikalen der Architektur er-

lösen bei Poussin aus der allzu deutlich geometrischen Grundstruktur und das Kerzenlicht, von der Mitte des Raumes aus, erwärmt den Vorgang und belebt durch interessante Lichteffekte die Darstellung.

Als letztes Bild dieser Serie ist am 23. März 1648 *die Ehe* (Abb. Bd. II, Nr. 123) beendet worden, die einen weiteren Schritt aus dem kalten Rationalismus heraus bedeutet. Die Gestalten stehen nicht in so harter Isoliertheit nebeneinander, wie auf den vorigen Bildern; das in den Raum flutende Licht verbindet sie in ihren Tonwerten. Die Zusammenfassung des Brautpaares und des Priesters unter dieselbe Scheitelhöhe verbindet die Gruppe gleichsam zu menschlicher Gemeinschaft, während in der ersten Fassung der *Ehe* der Priester auf der Mittelachse und das Brautpaar wie in Peruginos und Raffaels Vermählung der Maria zu seinen beiden Seiten Profil gegen Profil gestellt waren. Die sanfte Kopfneigung gibt der Braut innigen Ausdruck. Die Zuschauer sind anteilnehmend durch Blick und Geste mit der Hauptszene verbunden.

Den Dreiklang der Vermählungsgruppe nimmt die Architektur auf. Drei Säulen gliedern auf jeder Seite den Raum. Im Hintergrund öffnen sich drei in strengen Linien geschnittene Fenster.

SIEBENTES KAPITEL

DIE EROBERUNG DER LANDSCHAFT

Poussins früheste Malversuche haben der menschlichen Figur gegolten. Nachdem er Zeichenstift und Pinsel führen gelernt hatte, skizzierte er die Reliefs der Trajanssäule in Umrissen, und malte einen männlichen Akt in großen Dimensionen. Zaghaft zeichnete er die Konturen, matt und leblos formte er das Fleisch. Aber alles in allem war es doch das Abbild eines Menschen, in dem sein jugendliches Gemüt den mächtigsten Ausdruck des Willens, die stärkste Energie des Lebens, den Herrn der Schöpfung erblickte. Wie ein unreifer Knabe wähnt, daß die Welt sich um ihn dreht, so steht der Bacchus bei Douglas in übermäßiger Wichtigkeit vor der Natur.

Bald darauf verlor der in Träumen Stolze und Selbstbewußte die scheue Schüchternheit seiner Unreife, schenkte sich der Welt, verstrickte sich in Kämpfe und Leiden, erfuhr das Glück zu zweien und trank den Rausch des Lebens. Er stellte heftige Bewegungen dar, drückte Erregungen aus und schilderte sonnige Heiterkeit. Den Hintergrund seiner Bilder füllte er mit Erinnerungen von seinen Fahrten durch Städte und Länder, die ihn an Kunstdenkmälern vorüber, durch Felder und Wälder, an Flüssen entlang geführt hatten. Hier ragt ein Obelisk auf, dort hebt sich die strenge Fassade eines antiken Tempels zum Himmel. Wolken, von der sinkenden Sonne gerötet, ziehen darüber hin. Die Liebenden liegen auf weichem Waldboden, während in der Ferne Hügel sanft schwellen, da und dort Bäume sich dehnen, milde Wasser die

Luft mit weichem Dunst füllen. Von guten Augenblicken seines Lebens zeugen die bacchischen Szenen seiner ersten römischen Jahre; es sind Lieder auf einer „trunkenen, süßen Leier" gespielt, Gebete, die die Lust verewigen möchten. Das künstlerische Leitmotiv dieser Epoche war der Mensch, der sich im Menschen findet, der sich von Menschen beglücken läßt und Menschen beglückt. Als Folie dieser seligen Gruppen stellte Poussin Naturmotive zusammen, die seinen Ausdruck menschlicher Lustgefühle bereicherten, ihn mannigfaltiger, wärmer erscheinen ließen. An sich sind diese Naturmotive bedeutungslos; sie haben nur Hintergrundswert, die Rolle der Baßbegleitung zu spielen.

Als Poussin älter, bewußter wurde, den Weg zur Erkenntnis fand, daß der Mensch nicht der Herr der Schöpfung sei, daß die Natur nicht seiner Verherrlichung dient, nicht seinem Willen unterworfen, nicht Folie seines Auftretens und seines Handelns ist, sondern nur ein Teil des Weltganzen, nur ein Ton in der Har-

Polidoro da Caravaggio / Landschaft mit Staffage
in S. Silvestro a Montecavallo.

monie des Kosmos ist, wandelte sich seine Kunst. Nicht plötzlich, sondern allmählich. Vorerst schränkte er die Selbstherrlichkeit der dargestellten Menschen ein und stellte sie unter einen über ihnen stehenden, abstrakten Willen, indem er durch Rhythmisierung ihrer Bewegungen, durch überlegte Anordnung ihrer Stellungen sie einer höheren, ideellen Gesetzmäßigkeit unterwarf. Als Teile des Kosmos bezog er sie in die sie umgebende Natur ein. Freilich, immer noch erschienen sie als die größten und königlichsten Gewächse der Erde, und die Natur war, wenn auch nicht mehr Folie, so doch für ihre Erscheinung der Rahmen. Aber herrscht in diesem Sinne nicht ein Zwiespalt in der kleinen *Auffindung des Mosis?* Mächtig und bedeutend steht die Figurengruppe vor der Landschaft und überschneidet in ihrer beziehungslosen Objektivität den Horizont. Jedoch die Landschaft ist garnicht so nebensächlich behandelt worden, ist nicht so unwesentlich, um hinter den Menschen bescheiden zurückzutreten. Auch sie erscheint hier als reiche, mannigfaltige, herrliche Persönlichkeit, die das Auge lockt, das Empfinden weitet, den Geist beschäftigt. Sie ist ausgestattet mit allen Schätzen, durch die uns die Natur unerschöpflich erscheint. Bis zum fernsten Horizont ist sie in ihrem stofflichen und farbigen Charakter für unsern Blick aufgeklärt. Gräser grünen, Blumen blühen, Bäume breiten ihre Zweige, und dieses köstliche Bild spiegelt sich in dem sanften Fluß. Da und dort blitzen im Hintergrund Farbenzäpfchen und Farbenpunkte auf, die unser schöpferisches Auge als menschliche Gestalten erkennt und die als malerische Notwendigkeit dem Bildganzen eingefügt sind. Die Sonne hat in dem Himmel die wunderbarsten Feuer entzündet. So gab Poussin von diesem Bilde an der Landschaft eine Individualität, die sie weit über die Rolle einer Umrahmung erhob. Er faßte die Bildelemente in ein einziges Sehfeld zusammen und belebte jeden Bildplan mit den Erfahrungen seines Auges. Ein starker Subjektivismus gab seinen Landschaftsdarstellungen einen einheitlichen Organismus. Wir haben diese Entwicklung im einzelnen verfolgt und hier noch einmal zusammenfassend ins Gedächtnis gerufen, weil von 1648[243]/ an die

A. Carracci / Christus und die Samariterin im Hofmuseum zu Wien.

Landschaft in Poussins Schaffen in einem neuen Sinne erhöhte Bedeutung gewonnen hat.

Die Landschaftsdarstellungen seiner Spätzeit unterscheiden sich von früheren dadurch, daß das subjektive Erfassen des Naturbildes vollständig erreicht, die Dreidimensionalität des Raumes nach allen Richtungen hin durch schärfere Differenzierung der Pläne geklärt ist, die impressionistischen Bildfaktoren der Ganzheit des Bildes strenger subordiniert, endlich die menschlichen Gestalten jeder selbständigen, eigenwilligen Rolle entkleidet und als Träger der Gesamtidee oder der Stimmung des Bildes mit in die Gesamtkonzeption einbezogen sind. Unterscheiden sich die Landschaften der letzten zwanzig Jahre dadurch von seinen Jugendarbeiten, so liegt ihre wesentliche Bedeutung dennoch auf einem anderen Gebiet als auf diesem naturalistischen und realistischen Erfassen und Darstellen der Natur, in dem Poussin sich nur graduell von seinen Vorgängern unterscheidet.

Man hat schon frühe Poussins reine Naturdarstellungen mit der Etikette der „idealen Landschaft" belegt, was nichts anderes besagt als die Idealisierung eines naturalistisch empfundenen Naturausschnitts. Dadurch wurde das ganze Stilproblem auf das Verhältnis zwischen dem Naturvorbild und dem Willen des Künstlers zur Verschönerung desselben gestellt, mit anderen

Worten, auf die Frage, ob Poussin den Ausschnitt einer Gegend idealistisch oder realistisch dargestellt hat. Diese Fragen aber berühren Poussins inneren Formwillen überhaupt nicht. Man kommt ihm nicht näher durch Vergleiche zwischen einem bestimmten Landschaftsmotiv und einem seiner Gemälde; denn — abgesehen davon, daß die Ufer der Seine und die Landschaft bei Les Andelys Imponderabilien seiner Kunst so gut enthalten, wie die Gegenden des Tiber und der Campagna[241] / — ist es für seinen Stil von sekundärer Bedeutung, ob er Motive aus diesem oder jenem Lande verwandte. Die wesentliche Voraussetzung der Poussinschen Landschaft ist nicht das Naturvorbild, sondern die Idee. Dadurch wird auch die Frage, ob Poussin den Ausschnitt einer Gegend realistisch wiedergegeben hat, hinfällig. Poussin wollte nicht die Natur in objektiver Wahrheit darstellen, nicht subjektive Eindrücke des Augenblicks wiedergeben, sondern die Naturformen zu Trägern *einer Idee* machen. Diese Idee stellt sich uns einmal als Zustand seiner Seele vor: heiterer Friede oder aufwühlender Sturm; ein anderes Mal als abstrakter Begriff des überquellenden Reichtums der südlichen

Annibale Carracci / Magdalena in der Galerie Doria zu Rom.

Natur (was nicht identisch ist mit dem Reichtum einer südlichen Landschaft), als Begriff der trostlosen Verzweiflung oder der glücklich liebenden Jugend, der Unendlichkeit oder der Sehnsucht. Diese Begriffe in innerster Wahrhaftigkeit überzeugend, mitreißend zum Ausdruck zu bringen, war sein Ziel. Daß er sich zu diesem Zweck einer naturalistischen Formensprache bediente: impressionistisch erfaßter Fernbilder, atmosphärischer Phänomene, der Natur abgeschauter Lichteffekte, ist von sekundärer Bedeutung und hat nichts mit seinen persönlichen Auffassungen, sondern mit dem künstlerischen Entwicklungsstadium seiner Zeit, mit der Naturbeobachtung, mit optischen Erkenntnissen und technischen Errungenschaften zu tun, welche durch die Vorarbeit der Jahrhundete im XVII. Jahrhundert auf einem relativen Höhepunkt angelangt waren. Hätte er im XIV. Jahrhundert gelebt, so würde er dieselbe Überzeugungskraft in der Darstellung der Einsamkeit in der herben Art des Giotto durch eine kahle Felsmormation und eine Baumsilhouette erreicht haben. In unseren Tagen würde er seine Wirkungen durch ein abstrakteres Gegeneinander farbiger Flächen und charakterisierender Linien erzielen.

Mit der Charakterisierung der Poussinschen Landschaft als einer durch Linien, Farben, Formen mit überzeugender Wahrhaftigkeit zum künstlerischen Ausdruck gebrachten Idee ist aber das Wesen dieser Landschaften noch nicht erschöpft, denn es ließe sich denken, daß eine Idee auch durch eine weniger monumentale „heroische" Formensprache ausgedrückt werden könnte. Das im Goethischen Sinne „Erhabene", Große, die Seele Weitende und Stärkende seiner Landschaften aber ist der Beweis eines pantheistischen Weltgefühls, zu dem das XVII. Jahrhundert gerade auf dem Wege der Subjektivierung und Beseelung der Natur notwendigerweise gelangen mußte. Indem eine Persönlichkeit wie Poussin seine heroische, und nur das Große suchende Seele auf die Natur projizierte, mußten ihre von heroischem Empfinden beseelten Formen in gleichsam übermenschlichen Dimensionen auf den Menschen zurückwirken, so daß er auf

N. Poussin / Landschaftsstudie. Handzeichnung in der Albertina zu Wien.

Annibale Carracci / Apollo und Pan in der National-Galerie in London.

diese Weise die Göttlichkeit des Universums, das auch ihn umschloß, erschauernd empfand. Die metaphysische Weisheit des Alters hat Poussin über den cartesianischen Naturmechanismus hinausgehoben. Er erkannte sich als willenlosen Faktor im großen Kausalzusammenhang und ordnete alle seine Erkenntnisse und subjektiven Einsichten dem Allgefühl vor der Natur unter. Es drängen sich uns angesichts des Poussinschen Spätstiles Verse des Cherubinischen Wandersmannes auf die Lippen[245]/: Wie Spinozas Pantheismus von der Mystik des späten Mittelalters durchtränkt ist, so sind Poussins Landschaften, besonders der Zyklus der vier Jahreszeiten, der Ausdruck eines pantheistischen Mystizismus, wie er auch aus Angelus Silesius' Versen klingt. Wie Spinoza[246]/ als Erlösung aus der mechanischen Weltauffassung seiner Zeit in der Erkenntnis Gottes die höchste Freude fühlte, so fand auch Poussin, als der Abend kam, in der Erkenntnis der Zusammengehörigkeit und Notwendigkeit aller Dinge das schönste Glück, die Ruhe und Harmonie. Im Ausdruck dieses Empfindens liegt die Bedeutung seiner Landschaften. In der Eroberung mcehanischer Gesetze hatten ihm viele vorgearbeitet. Auch in dem Gefühl für die objektive Schönheit der Welt, dem sogenannten Naturgefühl, hatte er in früheren Jahrhunderten Vorläufer. Schon in Fouquets Miniaturen hat der Enthusiasmus vor der Welt in einheitlichen, stimmungsvollen Naturaus-

schnitten Gestalt gewonnenen. Filippo Lippi empfand den Zauber des Waldes. Die Venetianer schauten die Landschaft als Bild. In Correggios und Giorgiones Idyllen, Tizians apokryphen Landschaften, Tintorettos Flucht nach Ägypten, Maria Aegyptiaca, in den Gonzagabildern sind Impressionen wiedergegeben, deren Zauber heute noch wirkt. Aber keiner dieser Meister hat sich im Sinne Poussins über das Naturbild erhoben; alle sind in der äußeren, objektiven Schönheit stecken geblieben und haben nicht versucht, einen subjektiven, ideellen oder seelischen Inhalt in eine Landschaft hineinzufühlen und in ihren Formen zum Ausdruck zu bringen. In Giorgiones Adrast und Hypsipyle ist nicht mehr als das Abbild eines ephemeren Augenblicks gegeben und das Entzücken vor zufälligen Lichteffekten der Natur wiedergespiegelt. Die köstliche Gewitterlandschaft im Buckinghampalast ist die Äußerung eines Romantikers, der mit feinem Gefühl der Natur ihre Stimmungen abgelauscht hat. Tizians Hintergrundslandschaften wollen nichts anderes sein, als eine an sich gleichgültige, schöne Folie seiner Gestalten. Polidoro da Caravaggios Fresken (Abb. S. 240) in San Silvestro, groß in der Massenverteilung, sicher in der Linear- und Luftperspektive, reich an impressionistischen Beobachtungen, erheben sich nicht über einen dekorativ angenehmen und effektvollen Vedutencharakter. Bemerkenswert ist, daß in ihnen die Figuren in das Sehfeld der Landschaft mit einbezogenen worden sind. Das tritt auch auf der Flucht nach Ägypten (Abb. S. 52) aus dem XVII. Jahrhundert in Erscheinung, die sich im Palazzo Doria befindet und dort Annibale Carracci zugeschrieben wird. Aber die Figuren sind zufällige Staffage und haben zu der Landschaft keinerlei Beziehung. In Annibales Magdalena in der gleichen Galerie (Abb. S. 243) ist die weibliche Gestalt unter einem besonderen Augenpunkt vor der subjektiv erfaßten Landschaft gesehen. Wie keine formale Beziehung zwischen beiden Bildelementen besteht, so sind sie auch geistig nicht verbunden. Die Magdalena ist eine konventionelle Gestalt. Die Qualität des Bildes liegt in der Landschaft, die perspektivisch sicher gezeichnet,

Domenichino / Venus, Amor und Satyr in der Galerie Pitti zu Florenz.

im Baumschlag differenziert, in der Lichtführung fein nuanciert ist. Aber auch in ihr ist Poussin nur äußerlich vorgearbeitet. Näher steht seiner geistigen Auffassung das Bild: Apollo und Pan in der National-Gallery in London. Hier ist die Landschaft den Figuren auch gefühlsmäßig verbunden. Die schwüle Sehnsucht des Götterpaares hat auch in dem landschaftlichen Hintergrund, in der Stimmung eines heißen Sommerabends Ausdruck gefunden. Am interessantesten ist der Vergleich mit Domenichinos Naturbildern, die im allgemeinen als direkte Vorbilder Poussinscher Landschaften angesehen werden. Der Ausblick in einen landschaftlichen Hintergrund auf Domenichinos Kommunion des heiligen Hieronymus entspricht ähnlichen Motiven auf Bildern aus Poussins mittlerer Periode. Aus dem ersten Sündenfall des Dominichino hat Poussin in früheren Jahren viele technische Einzelheiten lernen können. In seiner Venus mit Satyren hatte er gesehen, wie einer seiner Zeitgenossen die Dreidimensionalität des Raumes klar erfaßt und malerisch aus-

gedrückt hat. Vortrefflich wirken die mächtigen, abgeschnittenen Stämme, weich verschwimmen alle Gegenstände in der Ferne. Den Tiefeneindruck verstärkt, daß die beiden Frauen aus dem Hintergrund herzutreten. Aber die Venus liegt so weit vorne, daß sie aus dem Bilde herauszufallen droht. Domenichinos Fresken aus dem Kasino der Villa Aldobrandini in Frascati[247] scheinen allerdings auf den ersten Blick schon den ganzen Landschaftsstil Poussins vorwegzunehmen. Sie enthalten in der Tat alle Requisiten seiner Bilder. Die großen Bäume im Vordergrund, die weiten Flächen im zweiten Plan, die überbrückten Wasser im dritten Plan und die Höhenzüge im Hintergrund. Auch die Gestalten im Vordergrund sind wie bei Poussin klein und in das Sehfeld der Landschaft einbezogen. Aber Domenichinos Bäume sind dekorative Formen, ornamentale Bereicherungen der Bildfläche und keine organischen Gewächse; sie tragen nicht ihre Wipfel, recken sich nicht lebendig in die Breite; ihr Laubwerk atmet nicht; Domenichinos Himmel wölben sich nicht. Obgleich

G. Gimignani / Rebekka am Brunnen in der Galerie Pitti zu Florenz.

er atmosphärische Beobachtungen im Bilde verwandte, so fehlt seinen Fresken doch Luft. Wenn seine Figuren auch mit der Landschaft formal eine Einheit bilden, so besteht zwischen ihnen doch kein notwendiges, geistiges Band. Die Figuren sind Staffage für eine groß gesehene, trocken gegebene landschaftliche Dekoration, deren formale Werte nicht Träger einer Idee, nicht Ausdruck einer subjektiven Stimmung sind. So resümiert sich ihre Verwandtschaft mit Poussinschen Bildern auf Äußerlichkeiten. Ihr innerer Formgedanke ist ein sehr verschiedener. Unter Poussins jüngeren Zeitgenossen kommt in seinen besten Schöpfungen nur sein Schwager Gaspard Dughet ihm nahe. Er hat zuweilen wie Poussin selbst, die Naturformen zu Trägern einer Idee gemacht, aber häufiger romantische Stimmungsbilder, realistische oder idealisierte Naturporträte geschaffen, wie der schwärmende Phantast Salvator Rosa, wie der Epiker des Lichtes, Claude Lorrain, der großartige Natureindrücke durch Beleuchtungsphänomene idealisierte. Daß alle diese Künstler ihre Darstellungen von einem einheitlichen Gesichtspunkt aus gaben, die Figuren nicht mehr vor die Landschaft stellten, mannigfaltig ihre Bilder mit impressionistischen Eindrücken belebten, kann nicht als ein Besonderes hervorgehoben werden, da dies alles um 1650 allgemeine Zeitkonvention war. Unter den Gesichtspunkten, unter denen wir die Landschaftsmalerei zu betrachten haben, können wir bei jüngeren Italienern wie Cittadini, Castiglione, Gargiulo und Gimignani keinerlei Weiterentwicklung, ja sogar selten eine Anknüpfung an Poussins Landschaftsstil finden. Gimignanis Rebecca am Brunnen ist eine matte Nachahmung. Castiglione steht in der romantischen Lichtführung und den glühenden Farben Poussins früheren Bildern nahe, entfernt sich aber später durch die realistischere Auffassung ganz von ihm. Diesen Italienern folgten in Venedig reine Impressionisten, in Rom und Florenz Vedutenmaler und an Ruinen sich entzückende Romantiker. Als gegen Ende des XVIII. Jahrhunderts die Deutschen in Scharen nach Rom zogen, entdeckten Koch, Olivier und Reinhart Poussin. Ohne

seine Seelengröße zu erfassen, abstrahierten sie aus seinen Landschaften die Requisiten und malten heroische Landschaften ohne heroisch zu sein. Nur Goethe erkannte den inneren Formgedanken Poussins und begriff die Tiefe und Größe seines Geistes, weil er, Poussin gleich, heroisch empfand und dachte. Läßt sich also die Entwicklungslinie, auf welcher jene Meister stehen, denen es auf die Eroberung einer realistischen und impressionistischen Naturwiedergabe ankam, von Poussin weiter über das XVIII. Jahrhundert bis ins XIX. hinein verfolgen, so berührt jene andere Kette: derer, denen es nicht um die äußere Wahrheit, sondern um die innere Wahrhaftigkeit und Überzeugungskraft zu tun war, nur einzelne Persönlichkeiten. Erst in unserer Zeit scheint das, was Poussin — in der Sprache des XVII. Jahrhunderts — gab, zum allgemeinen Kunstvollen zu werden, wie es sich in den Werken von Othon Friesz, Derain,

Cittadini/Landschaft mit Hagar und dem Engel in der Galerie zu Dresden.

Marquet, Tobeen als das Streben offenbart, einen ideellen Inhalt: sei es eine ganz persönliche Auffassung der umgebenden Welt, sei es eine Stimmung oder ein Gefühl unmittelbar und ausdrucksstark in Linien, Farben, Formen sprechen zu lassen.

Rückwärtsblickend finden wir in den abstrakten Landschaftsdarstellungen des Mittelalters parallele Erscheinungen zu ihm, die aber mit anderen technischen und kompositionellen Ausdrucksmitteln gestaltet worden sind. Noch nähere Verwandte seiner Landschaften erkennen wir in den antiken Odysseelandschaften vom Esquilin in der vatikanischen Bibliothek. Diese Denkmäler hier zu nennen, scheint uns geboten; denn sie lassen trotz ihrer handwerksmäßigen Flüchtigkeit erkennen, daß auch die Landschaftsmalerei der Spätantike von einem Poussin verwandten Kunstwollen geschaffen worden ist. Auch dort zeigt sich ein relativer Höhepunkt naturalistischer Landschaftsdarstellung: eine Beherrschung optischer Gesetze und Erkenntnisse, die dem Ausdruck einer Idee dienstbar gemacht wurden. *Die Schiffszerstörung* ist ein Beispiel dafür: die Weite, die Unendlichkeit des Meeres ist darin. Die leichte Beschwingtheit und zugleich die Zerbrechlichkeit der Schiffe spricht überzeugend aus ihren schlanken Kurven, ihrem zarten Takelwerk. Die kräftigen Flächen der Felsen bilden zusammengeschlossen mit den dunklen Vertikalen der Schiffskörper eine Umzingelung, aus der ein Hinaus nicht mehr möglich ist. Die impressionistisch erfaßten Kampfstellungen der wenigen Vordergrundsfiguren übermitteln sinnfällig die Idee des Kampfes.

[248]/ Zwei Landschaften, in denen Poussin die Idee der Einsamkeit formalisiert hat, sind wahrscheinlich um 1648 entstanden, da in beiden die Baummassen summarischer aufgefaßt sind und das Blattwerk die Differenzierung vermissen läßt, wie sie in allen Naturmotiven von 1652/53 an wahrzunehmen ist. Die von Félibien[249]/ beschriebene *Landschaft mit den drei Mönchen* (Abb. Bd. II, Nr. 124) war Anfang des XIX. Jahrhunderts im Besitz von Ingres, der sie gegen ein Bild seiner Hand erworben hatte. Sie befindet sich heute im Museum zu Montauban. Die

alte römische Leinwand, der Bolusgrund, die Malweise, endlich Ingres Einschätzung des Gemäldes[250]/ geben die Gewähr, daß dieses Exemplar das Original ist. Poussin hat hier Einsamkeit als Kargheit und Kühle gegeben. Mönche, die dem Getriebe der Welt fern leben, sitzen am Ufer eines kleinen, durch keine Sonne erwärmten und erhellten Bergsees. Sie halten sich den Städten und Dörfern fern, die hinter den Felsen liegen, ernsten Gebilden, die einen engen Raum unerbittlich umzingeln. Ihr Emporragen über das Gedränge in der Tiefe, die karge Kahlheit ihrer Erde dient der Idee. Vom Vordergrund aus wird das Auge in melancholischen Kurven in den zweiten Plan geführt, der aber durch die Felswände von der Tiefe abgeschlossen ist. Von der Baumsilhouette links führt eine Diagonale zu dem dürftigeren Baum rechts und von ihm im rechten Winkel über die Berge des Mittelplans zu den Gipfeln des Hintergrundes eine zweite Diagonale, die von dort sanft in das Tal abfällt, in dem menschliche Wohnungen ein traulicheres Leben ahnen lassen.

Auch in der *Landschaft mit Matthäus*[251]/ *und dem Engel* (Abb. Bd. II, Nr. 125), die 1705 im Inventar des Palazzo Barberini aufgeführt ist und jetzt im Berliner Kaiser-Friedrich-Museum hängt, ist Einsamkeit; aber es ist keine eng umgrenzte Abgeschlossenheit, in der Mönche sich in beschaulicher Stille vor der Welt verbergen, keine Einsamkeit der Abwehr, die sich umgrenzen muß, damit die Welt nicht zu ihr dringe; es ist gleichsam keine Einsamkeit als Lebensform, sondern als Seelenzustand. Sie braucht nicht abzuwehren; denn in ihre von schönen Formen, edlen Linien, von erhabenen Gedanken erfüllte Stille dringt nichts als die Stimme des Engels. Alles in diesem Bilde ist instinktiv empfundenen Gesetzen subordiniert. Ihre Lautlosigkeit liegt in den Linien; ihre Friedlichkeit im sanften Bogen des Sees; ihr großer Atemzug im Ausblick in die Ferne. Trotz der kleinen Ruinen und Säulenstümpfe ist die Darstellung fern von Ruinensentimentalität. Die Steinmassen des Vordergrundes sind nichts als große und schwere, geometrische Formen, die wie ernste, gesetzmäßige Gedanken Matthäus umstehen, und die Ruine im

N. Poussin / Landschaft. Handzeichnung im Louvre zu Paris.

Hintergrund hat nur die Aufgabe, die Hauptgestalt zu akzentuieren. Man hat versucht, dieses Bild, in dem die Naturformen so streng einer Idee untergeordnet sind, mit einer bestimmten Stelle aus der römischen Campagna, nahe der Aqua Acetosa[252]/ in Beziehung zu bringen. Aber außer einer Baumkulisse und der Uferrundung lassen sich keine Übereinstimmungen zwischen Natur und Gemälde finden, und so lehren gerade solche Gegenüberstellungen, wie weit sich Poussin von einem Landschaftsporträtisten entfernte.

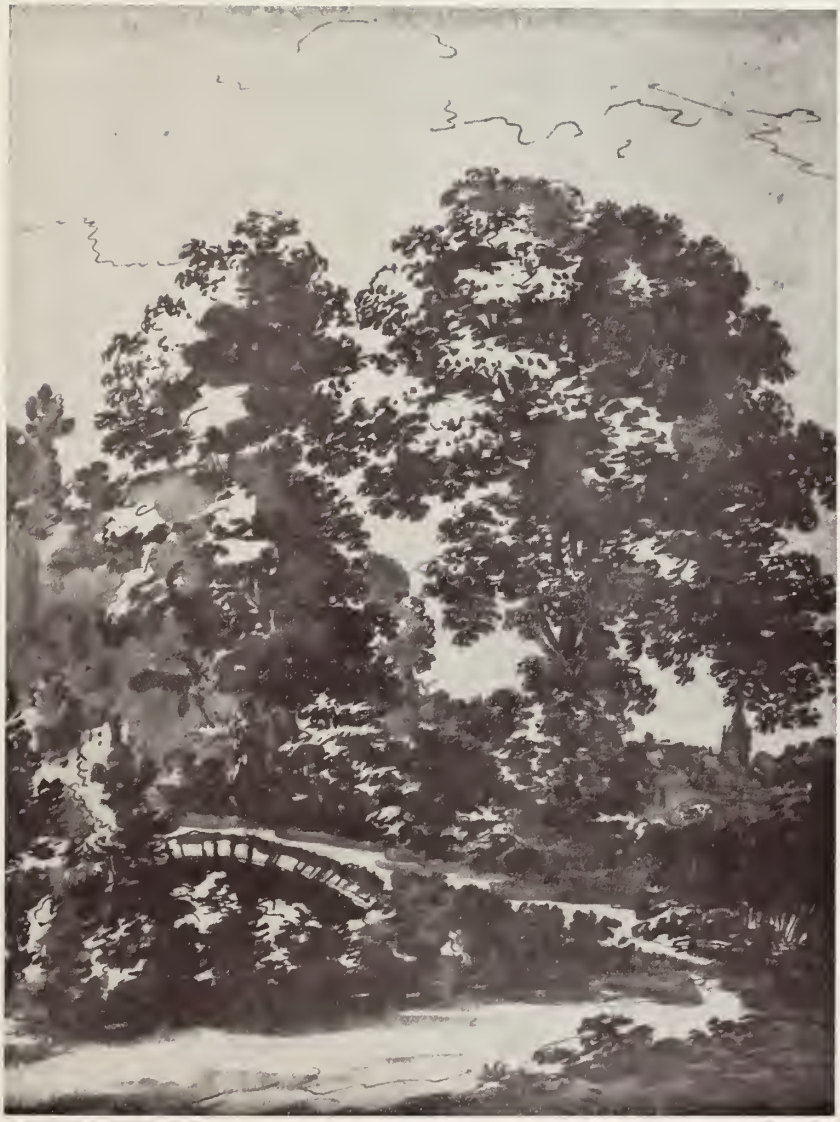
Auch die erste Landschaft, die Félibien[253]/ aus dem Jahre 1648 erwähnt, hat eine Idee zur Voraussetzung. Poussin hat in der *Landschaft mit Diogenes* (Abb. Bd. II, Nr. 126) im Louvre dem sorglosen sonnendurchstrahlten, friedlichen Reichtum, der Schönheit der Natur einen so entzückten und überzeugenden Ausdruck gegeben, daß wir des Diogenes Gebärde, der, von innerer Notwendigkeit getrieben, die Trinkschale, das primitivste Gerät der Zivilisation, von sich wirft, mitfühlend als einen nur vermenschlichten Ausdruck dieser sich selbst genügenden, in der eignen Schönheit ruhenden Natur empfinden müssen. Der Blick wird in sanften Kurven des Weges und des Sees der Tiefe zugeführt. Diese weiche Liniensprache ist stimmungsbildend und umfängt den Beschauer mit wohliger Lust. Am Ende dieser Kurvatur rastet das Auge an den Bäumen, ahnt hinter ihnen die endlose Ferne, die, in Licht und Dunst aufgelöst, im Ton des Himmels verschwimmt und vermittelt auch hierin die Stimmung tiefatmender Ruhe, glücklicher Freiheit. Wie die Linien diagonal in die Tiefe führen, so stehen die Bäume links und rechts auf parallelen Diagonalen. Diesem barocken Kompositionsschema entspricht das ins Große gesteigerte Format, die Mannigfaltigkeit der vorderen Pläne, die Endlosigkeit der Weite. Das Bild quillt von Einzelmotiven über; die farbige Differenzierung des begrünten Erdbodens, die Detaillierung des Bodens in Sand und Kieselsteine, die Belebung der Seeufer durch Figuren, die Struktur der Gebäude, die Spiegelungen im Wasser sind von einem, bis zu Poussin unbekanntem Reichtum der Nuancierung; kein Motiv

aber drängt sich vorlaut auf; jedes ist der Ganzheit untergeordnet.

Eine Kantate auf den Abendfrieden nach einem arbeitsreichen Tage ist die *Landschaft mit dem großen Weg* (Abb. Bd. II, Nr. 127), welche die Londoner National-Galerie besitzt. Die breiten, schweren Baummassen, deren Geäst, von innen aus kräftig emporgetrieben, in den äußeren Zweigen vom Wachsen und Tragen müde, sich niederneigen, füllen zwei Drittel des Vordergrundes. Die unteren Stämme, die sich straff emporrecken, sind astlos und geben den Blick auf abendbesonntes Gelände frei, dessen milde Linien und anmutig belebte Flächen das Auge laben, ohne durch ein Besonderes zu überraschen und zu fesseln. Es ist die erquickende Stunde nach mühevollem Tun. Auf dem Wege schreitet eine Frau, die die Früchte des Feldes heimträgt. Links hat sich im Schatten ein Wanderer niedergelassen, der sich die Füße wäscht, rechts ein Arbeiterpaar, das sich die Muße der Feierstunde schenkt. Der Blick geht zwischen den menschlichen Gestalten hindurch, die, Wegweisern der Stimmung gleich, hart am Bildrand sitzen, über die mühseligere Kurvatur des Weges in die Tiefe.

In der *Landschaft mit den drei Männern* im Prado (Abb. Bd. II, Nr. 128) die sich aus der Literatur nicht identifizieren läßt, sammelt sich der Blick auf dem Hirten in der Bildmitte, folgt seinem weißen Arm, ersteigt den sanften Hügel, um dann das liebliche Tal zu umfassen. Der holden Heiterkeit dieser Landschaft sind keine dunklen Baummassen vorgestellt. Ihre anspruchslose Friedlichkeit will als Ganzes auf einmal genossen werden. Keine Ferne lockt den Geist über das Sichtbare hinaus; keine Kurven ziehen den Blick in die Tiefe, ja dem natürlichen Drang in die Weite sind sogar Matten vorgelagert, so daß die Flächen gleichsam horizontal hintereinander geschichtet erscheinen.

Zweimal hat Poussin eine Landschaft mit einem Motiv aus der Phokion-Legende belebt. Das Bild: *Zwei Männer mit der Leiche des Phokion*, von Félibien zweimal erwähnt, von Andre-



N. Poussin / Landschaftsstudie im Museum zu Chantilly.

sen irrtümlich als Eigentum des Louvre genannt, ist verschollen. Eine späte, gut gezeichnete, aber in den einzelnen Farben wie in den Valeurs sicher unzuverlässige Kopie kleineren Formates besitzt Lord St. Oswalt auf Nostel[254] in England. Die Ungenauigkeit dieser Kopie läßt sich aus einem Vergleich des Gegenstückes und Originals: *Landschaft mit der Auffindung der Asche des Phocion*, bei Lord Darbey in Knowsley Hall (Abb. Bd. II, Nr. 129) und der Kopie dieses Bildes bei Lord St. Oswald auf Nostel, die von einem trockenen Klassizisten des XIX. Jahrhunderts stammen mag, ermessen.

In dem großen Gemälde in Knowsley Hall wird das Auge durch die beiden seitlichen Baumkulissen hindurch in die Mitte des dritten Planes auf den antiken Tempel gezogen, dessen strenge Fassade helles Seitenlicht empfängt. Über ihm türmen sich nackte Felsen, deren Gewicht links überwiegt, weil die Baummassen des linken Vordergrundes leichter sind. Horizontal schließen sich links und rechts an den Tempel mannigfaltig gegliederte Häusergruppen, vor denen an dem flachen Ufer des Flusses sich zahlreiche Menschen lagern, baden, unterhalten, mit Bogenschießen vergnügen und spazieren gehen. Rechts zieht eine Prozession[255] den Hügel zum Tempel hinan. Das beschauliche Treiben dieser vielfältigen Gestalten dient der Stimmung eines ersten, warmen Frühlingstages, der die Menschen ins Freie lockt. Die Sonne, die von der linken Seite hell und klar auf die Landschaft fällt, spielt in dem jungen Laub der Bäume, dessen Grün zarter und durchsichtiger leuchtet, als auf dem Sommertagsbilde des Prado. Auf der Phokionlandschaft, wie auf dem 1649 für Pointel gemalten *Polyphem*[256] (Abb. Bd. II, Nr. 135) ist das Naturbild durch unzählbare Einzelmotive belebt, die die Gesamtbetrachtung alle garnicht wahrzunehmen vermag. Im *Phokion* aber sind die vielen, kleinen Figuren durch die Frühlingssonne betont und blitzen dadurch merklicher ins Auge, während sie im Polyphem fester in den Gesamtton gebunden bleiben, so daß erst das suchende Auge den Hirten mit seiner Herde im dritten Plan links, den Pflügenden in der Mitte, die Grabenden rechts entdeckt,

die Mannigfaltigkeit in den Überschneidungen der Stämme links entwirrt. Dieser Verzicht auf eine, das einzelne betonende Beleuchtung ist nicht zufällig. Die Zusammenfassung der Landschaftsmotive unter die Einheit gleichmäßiger Dämmerung ist eine Beschränkung, die ideell und formal identisch ist. Im ganzen Vordergrund ist diese Beschränkung: niedrige Bäume, schmale Gewässer, kurze Linien, kleine Flächen. Aller Reichtum ist fast unterdrückt, in der Dämmerung geblieben: Die vielfältigen Gräser, die bunten Blumen, die mannigfaltigen Blätter, die verschiedenartige Betätigung der Menschen, die sich überschneidenden Linien. Aus dieser Beschränkung hinaus heben sich die drei mächtigen, von Licht umspielten Formen der Felsen und des Baumes. Sie scheinen sich zu dehnen, zu atmen, sich empor und hinaus zu sehnen in die Unendlichkeit des Meeres, dessen Küste im rechten Hintergrund noch angedeutet ist. So wird Polyphem in seiner Stellung und Hingewandtheit zum Meere weit über eine anekdotenhafte, staffageartige Bedeutung emporgehoben. Seine Gestalt, ganz aus der Felsform entwickelt, hat nur die Aufgabe, uns auch jene drei Berge als sehnsuchtsvoll dem Meere zugewandt erscheinen zu lassen und durch diese Suggestion uns fester in die allgemein menschliche Stimmung der melancholischen Beschränkung und der Sehnsucht zu bannen, die aus der Gesamtheit dieses Bildes spricht.

Dieses Werk beweist am deutlichsten den großen Unterschied zwischen dem Kunstwollen Domenichinos und Poussins. Es erinnert in den Requisiten an Domenichinos Apollo und Marsyas bei Lanzkoronski. In jenem Bilde aber ist der Mittelplan leer und ausdruckslos, das Größenverhältnis zwischen den Baumsilhouetten des Vordergrundes falsch und weder Bäume noch Felsen sind ideell ausdrucksvoll. Der Felsen ist nur Kulisse. Die Gestalten sind zufällige Staffage, während Poussins kleine Vordergrundfiguren auf dem *Polyphem* ebenfalls dem Ganzen dienen; denn der bekränzte Gott rechts zieht mit seinem Blick den unseren mit hinauf zu dem Felsen. Die Nymphengruppe steht in formalem Zusammenhang mit den größten Helligkeiten im Bilde.

Es gibt zwei Exemplare[257] des *Polyphem*, von denen das eine in der Eremitage in Petersburg unzweifelhaft eine eigenhändige Arbeit ist. Die zarte Zeichnung, die schöne Verteilung der Valeurs, der warme Gesamtton verbieten jeden Zweifel. Die Replik des Bildes bei Lord Darbey in Knowsley Hall ist im Figürlichen und in der Zeichnung des Blattwerks härter. Die rechts hinzueilenden Frauen haben hölzerne Gesichter. Von diesen Einwendungen abgesehen, macht aber auch dieses Exemplar einen guten Eindruck, und da die Leinwand alt ist, sind wir geneigt, es für eine Kopie von Jean oder Gaspard Dughet oder von Lemaire zu halten. Die Wiederholung im Prado ist verändert, schlecht, kleiner und jüngeren Datums.

Während Poussin auf dem *Polyphem* die Berge als an die Ebene gebunden, nur in Sehnsucht über diese hinausragend, gestaltete, arbeitete er in dem Petersburger Gegenstück *Herkules und Cacus* (Abb. Bd. II, Nr. 136) das Gegensätzliche von Berg und Tal, das Drohende zackiger Gebirgsformen heraus. Sie wenden sich, von schweren Nebeln umzogen, von hinten nach vorne und drücken beängstigend in den Vordergrund. Herkules schleudert den toten Cacus, einer Lawine gleich, in den See hinab. Am linken Bildrand entspricht diesem Motiv der vom Blitz zerschlissene Baumstamm. Kein Baum reckt angesichts dieser drohenden Felsmassen seinen Stamm frei in die Höhe, entfaltet breit sein Geäst, sondern die Bäume kriechen verängstigt am steinigen Fuß des Berges entlang und ziehen scheu ihr Geäst an sich. Die badenden Frauen im Mittelgrund unterhalb des Gipfels fliehen betroffen, die Ruderer treiben das Boot in Sicherheit und die Nymphen im Vordergrund zeigen furchtsame Mienen.

Die stoffliche Differenzierung der Natur ist hier bereits sehr weit geführt. Die Körperformen dagegen sind fast skizzenhaft konturiert, Ohren, Nasen, Lippen, Finger und Zehen nur hingehaucht, die Haare, Augen und Brauen nur in malerischen Andeutungen gegeben. In dieser technischen Behandlung des Figürlichen weisen die Bilder auf Corot.

Daß Poussin auch anspruchslosere Stimmungslandschaften gemalt hat, beweist die große, für Passart gemalte *Landschaft* in Chantilly (Abb. Bd. II, Nr. 143), die durch Félibien[258]/ beglaubigt ist. Durch diesen zeitgenössischen Beleg müssen wir annehmen, daß diese Landschaft von Poussin selbst erfunden ist, wenn wir auch das Exemplar in Chantilly nicht für eigenhändig halten können. Die Wolken auf diesem Gemälde sind ohne Volumen, der Baumschlag ist flach und ohne Nüancen, die fernen Berge wirken wie angestrichene Kulissen. Der Gesamteindruck ist so matt, daß wir das Bild nur für die Kopie des verschollenen Originals zu halten vermögen. Immerhin lehrt die Komposition, daß Poussin, vielleicht im Auftrag, auch Landschaftsbilder ohne ideellen Sinn geschaffen hat. Die Linien, Flächen und Farben dieses Bildes haben keine Stimmung bildende Kraft. Man müßte unaufrichtig sein und die Verantwortlichkeit des Interpreten verletzen, wollte man nach der allgemeinen Definition des Poussinschen Landschaftsstiles nun durchaus in jedes Bild Ausdruckskräfte hineingeheimnissen, die nicht in ihm liegen. Fehlen uns einerseits mehrere bedeutende Landschaftsdarstellungen wie u. a. *der von der Schlange umstrickte Mann*, *Pyramus und Thisbe*, der *vom Blitz getroffene Mann*, *die Landschaft mit Orion*, welche, nach den Stichen zu urteilen, einer Idee Ausdruck geben, so sehen wir aus anderen Landschaften, wie aus derjenigen in Chantilly, daß Poussin zuweilen auch nichts anderes als schöne Ausschnitte aus der Natur geben wollte und sie mit Figuren belebte, die nichts mehr als Staffage sind.

Auch die große *Landschaft mit Pyramus* (Abb. Bd. II, Nr. 144), die 1899 aus dem Nachlaß des Bahnhofsinspektors Nicolle in Le Havre in das dortige Museum gelangte und nach einer persönlichen Mitteilung des Neffen des Verstorbenen vor 1870 schon hundert Jahre im Besitz seiner Lyonnaiser Verwandten gewesen sein soll, gehört hierher. Vielleicht ist dieses Bild mit einem derjenigen identisch, die Poussin 1651 für Pointel gemalt hat und die schon Félibien[259]/ als im Besitz eines Kaufmanns Bay in Lyon aufgeführt hat. Mit Dughets Vortragsweise, Millets Stil und Claudes

N. Poussin / Landschaftsstudie. Handzeichnung im Musée Condé in Chantilly.

Beleuchtungskunst hat das Bild nichts gemein. Der Charakter der Leinwand spricht für das XVII. Jahrhundert. Der Reichtum der Pläne, die abgemessene Verteilung der Massen, die klaren Spiegelungen im Wasser, die Ferne unter atmosphärischen Einwirkungen, das einheitliche, im Detail nüancierte Farbengewebe geben uns die Überzeugung, daß wir hier eine eigenhändige Arbeit Poussins vor uns haben. Freilich scheint uns die summarische Behandlung der Baummassen dafür zu zeugen, daß das Bild vor 1651 gemalt worden ist. Die Figuren beleben auch hier nur als gleichgültige Staffage die Erde und sind formal und geistig bedeutungslos.

Wenn die sieben *Landschaften in Medaillonform* im Besitz des Lord St. Oswald auf Nostel (Abb. Bd. II, Nr. 145) eigenhändige Arbeiten des Meisters sind, würden sie hier einzuschalten sein. Schloß Nostel ist schon lange vor Poussins Zeitalter Familienbesitz der Lords von St. Oswald[260] gewesen, und der Kunstbesitz soll seit mehr als hundert Jahren nicht verringert und vermehrt worden sein. Das gibt ein gewisses Zutrauen zu den Bildern, die aber in der Literatur nicht bekannt sind. Ließe es sich einerseits denken, daß Poussin für eine Saaldekoration sieben derartige Medaillons gemalt hat, so muß es doch andererseits erstaunen, daß kein Zeitgenosse über diesen Bilderzyklus berichtet hat, kein Stecher des XVII. und XVIII. Jahrhunderts diese Bilder, wenn sie auch nicht besonders groß sind, vervielfältigt hat. Vielleicht handelt es sich um Atelierarbeiten, an denen Jean Dughet und Lemaire größeren Anteil haben als Poussin selbst. Da es nicht möglich war, von diesen Bildern Photographien zu erhalten, so müssen wir uns darauf beschränken, eines dieser Medaillons nach einem Stiche von Leroux hier wiederzugeben. Die Bilder können, wenn sie eigenhändig sind, weder einen großen Gewinn, noch, wenn sie Atelierarbeiten sind, einen großen Verlust für das Gesamtbild des Meisters bedeuten.

Eine *kleine Landschaft* (Abb. Bd. II, Nr. 142), die im Museum zu Chantilly Dughet zugeschrieben ist, scheint nicht mit Recht unter dem Namen des Schwagers zu gehen, zumal eine Zeichnung zu dem

Bild in der Eremitage, die unter Poussins Namen geht, sie unserem Meister nahe rückt. Die Frauengestalt auf dem Waldweg ähnelt derjenigen auf dem Bilde in der Londoner Nationalgalerie. Die Baumsilhouetten weisen zackige, elipsenartige Gebilde als Spitzen auf, wie sie auf Poussins Landschaften dieser Periode gegeben sind. Das Blattwerk ist differenziert, wie auf Poussins besten Bildern und jedes Blättchen steht in besonderem Verhältnis zu der Lichtstrahlung. Mit eindringlicher Liebe ist ein Blatt mehr, ein anderes weniger dem Licht zugewendet, und eine Mannigfaltigkeit im einzelnen, das im ganzen aufgeht, erreicht, wie sie sich bei Dughet nie, bei Poussin aber stets findet. So glauben wir dieses Bild für unseren Meister in Anspruch nehmen zu dürfen.

Daß die Nüancierung der Naturformen in Poussins Landschaften erst in den letzten Phasen des Malens durchgeführt wurde, lehren einleuchtend des Meisters landschaftliche Entwürfe. Sie sind groß gesehen, geben die Aufteilung in Flächen und die grundlegenden Valeurs, für die Differenzierung im einzelnen aber nur die Umrisse, die sie aufnehmen können. Die summarische Aufteilung des Kartons in helle und dunkle Flächen weist in ihrer Behandlung von Licht und Schatten auf Cézanne und Derain, die Darstellung von Gräsern und Blüten in ihren malerischen Feinheiten auf die Impressionisten des XIX. Jahrhunderts.

Hatte Poussin in den letzten zwanzig Jahren seines Lebens ein neues Verhältnis zur Natur gewonnen, unbekannte Ausdrucksmöglichkeiten im Landschaftlichen gefunden, so beschränkte sich sein Künstlertum doch bei weitem nicht auf die Darstellung von Naturmotiven. Seinen durch Raffael und Domenichino geläuterten Stil fortsetzend, hat er bis in sein Alter hinein Kompositionen geschaffen, die vom Figürlichen beherrscht sind.

In dem gleichen Jahre, in dem Félibien zum ersten Male reine Landschaften erwähnt, hat Poussin für Pointel *Eliezer und Rebekka*[261] (Abb. Bd. II, Nr. 130) gemalt. Der landschaftliche Hintergrund dieses Bildes und der 1650 gemalten *Blinden von Jericho* entspricht in den von Bauten belebten Höhenzügen, im Flimmern

der farbigen Einzelheiten des Hintergrundes, im Reichtum der eingestreuten Motive, in der Darstellung von Dunst und Licht, im Baumschlag dem Charakter der Landschaften, die soeben an unserem Geiste vorüberzogen.

Auf einem Gemälde in Mazarins Kabinett hat Guido Reni unter dem Titel: Die Jugend der Madonna (jetzt in der Eremitage zu Petersburg) eine siebzehnjährige Schöne im Kreise ihrer jungfräulichen Gespielinnen dargestellt. Diese recht jungen Mädchen, die nähend und spinnend der heiligen Jungfrau lauschen, hatten den Pariser Bankier Pointel derartig entzückt, daß er gelegentlich seines Aufenthaltes in Rom im Jahre 1646 Poussin bat, ihm etwas Ähnliches zu malen. Aus dieser Anregung entstand *Eliezer und Rebekka.* Daß das Poussinsche Bild mit dem Renischen, das unserem Meister als Vorbild hingestellt wurde, keinerlei formale und geistige Beziehungen hat, erweist noch einmal Poussins Selbständigkeit. Renis schematische Symmetrie, der larmoyante Ausdruck seiner Madonna, die unpersönlichen Gesichter seiner jungen Mädchen konnten dem reifen Poussin keinerlei Anregung geben. Er verfügte als hoher Fünfziger über reichere, formale, geistige und farbige Ausdrucksmittel. Félibien schreibt, daß er selbst noch in Rom war, als Pointel das Bild bestellte und daß der Auftraggeber auf die Mannigfaltigkeit der Mädchenschönheit Gewicht legte. Dieser Forderung ist Poussin gerechter geworden als Reni, denn er hat schlanke und breit gebaute, gelassen ernste und heiter bewegte Frauen dargestellt. Aber nicht die Variation des Mädchentypus gibt dem Bilde seinen Wert. Wie die Vielheit der Mädchenerscheinungen durch die Ableitung aller aus dem antiken Formideal in eine höhere Einheit zusammengefaßt ist, so ist die Mannigfaltigkeit der Linien und Flächen ebenfalls einer höheren Einheit subordiniert, die in dem Rechteck beruht, in dem die ganze Figurenkomposition eingeschlossen ist. Ebenso ist die Vielheit des Farbengewebes in eine rhythmische Ordnung gebunden, die einer ideellen Gesetzmäßigkeit unterstellt ist.

Poussin hat hier im Sinne der Hochrenaissance Menschen

aus königlichem Geblüt auf die Bildbühne gestellt. Die Schönheit ist nicht im Individuellen, sondern im Typischen gesucht. In statuarisch schöner Zuständlichkeit und in reich variierten Stellungen, von denen keine die geometrische Ruhe der ganzen Gruppe stört, stehen die jungen Mädchen da, deren Aufmerksamkeit zwischen ihrer Beschäftigung am Brunnen und der Anteilnahme an einem außergewöhnlichen Vorgang geteilt ist. Die beiden Hauptfiguren sind der Bildrampe nahe in barocker Art auf die eine Bildhälfte und zwar rechts an die Mittelachse gestellt. Demgegenüber herrscht links eine größere Massigkeit und Häufung von Flächen und Linien. Dadurch, daß hinter Rebekka und Eliezer die grüne Landschaft offen liegt, wird das Paar im Gegensatz zu den anderen, denen Häuser als Folie dienen, aus dem Alltag der übrigen gelöst. Außerdem konzentriert sich die Aufmerksamkeit der meisten Frauen auf die Hauptgruppe, während zwei aus dem Hintergrund die Blicke des Beschauers aufzufangen versuchen. Der Linienrhythmus beginnt mit dem sanften Bogen der äußersten Gestalt links, fällt in Wellenlinien zu der Knienden ab, hebt sich wieder in Kurven über die sich einenden Arme der beiden Wassergießenden bis zu Eliezer und bleibt dann in flachen Ondulationen auf der Höhe, so daß die Frauengruppe rechts wie eine Fermate zu Eliezer und Rebekka wirkt. Mannigfaltig ist in diesem Bilde die Gewandbehandlung durch die Abwechslung zwischen schweren, starken und leichten, dünnen Stoffen. Die Farbenkomposition greift auf die Prinzipien der dreißiger Jahre zurück, indem sie jeder Farbe eine komplementäre Ergänzung anfügt und jedem so geschaffenen Zweiklang einen anderen Zweiklang folgen läßt. Dadurch ist eine viel geschlossenere Harmonie erreicht als in den *Sakramenten*, in denen die häufige Verwendung eines kalten Weiß, das hier überhaupt fehlt, den unvorteilhaften Eindruck harter Buntheit hervorruft.

Die *Blinden von Jericho*[262]/ (Abb. Bd. II, Nr. 140) wirken nicht nur, weil sie im Louvre als Pendant gehängt sind, wie ein Gegenstück zu diesem Bilde, sondern, wenn auch die Blinden zwei

Jahre später für einen anderen Kunstliebhaber entstanden, durch die kompositionelle Anlage, das Farbengewebe, den landschaftlichen Hintergrund und die thematische Gegenüberstellung zweier Hauptfiguren wie ein Analogon zu Eliezer und Rebekka. Wie in jenem Bilde, finden sich auch hier kleine Abweichungen von der Isokephalie. Dort sind im Vordergrund zwei, hier drei Köpfe tiefer gestellt. Die optische Verbindung der Vordergrundsgruppe mit dem landschaftlichen Hintergrund ist enger geworden, da die ganze Gruppe tiefer in die Landschaft hineingeschoben worden ist und je eine Figur auf der linken und rechten Seite zur Tiefe vermittelt. Die Linienkomposition folgt einer ähnlichen Kurvatur, wie in dem vorigen Bilde. Den farbigen Hauptakzent trägt die Gruppe der drei Jünger rechts, die sich von dunklen Baummassen absetzen. Ihre Aufmerksamkeit wendet sich dem Heilungsakt zu. Dieses thematische Hauptmotiv ist wie in *Eliezer und Rebekka* auf die rechte Bildhälfte gestellt. Der besonnten Ferne rechts entsprechen links breite Architekturformen in der Nähe.

Zwischen diesen beiden Bildern hat Poussin im Jahre 1649 für Stella[263]/ eine neue Fassung des *Wasserwunders* (Abb. Bd. II, S. 139) gemalt, die sich von der ersten Darstellung des Themas durch die Aufgabe des reliefmäßigen Charakters, durch eine stärkere Herausarbeitung des Volumens der Gestalten und durch eine mannigfaltigere Verwendung von Überschneidungen unterscheidet. Der Linear- und Flächenaufbau steigt von dem linken unteren Bildwinkel pyramidal an, gipfelt in dem Punkt am Felsen, den Mosis Stab berührt, und fällt nach rechts in der Gruppe der durstig Hinzueilenden ab. Auf einer dieser Linie parallelen Diagonale ist die Gruppe im rechten, unteren Bildrand und die herzueilende Frau, die den Horizont überschneidet, gestellt. Die dunkle Masse des nahen Felsen links wird durch die beleuchtete Ferne rechts ausgeglichen.

Chantelous herzliche Freundschaft wünschte schon in den vierziger Jahren die Erinnerung an die Persönlichkeit des in der Ferne Weilenden, auf den stolz zu sein er von Jahr zu Jahr

mehr Grund hatte, sich lebhafter vor den Geist zu rufen und bat Poussin um ein Bildnis. Poussin, des Porträtierens entwöhnt, dachte anfangs daran, den Wunsch des Freundes dadurch zu erfüllen, daß er sich von einem aus seinem römischen Kreise malen ließ. Aber wem sollte er sich anvertrauen? Er wußte niemanden, der ein „ungeschminktes" Bild seiner Züge hätte schaffen können und gleichzeitig verstanden hätte, das Wesentliche seines inneren Menschentums in den Gesichtsformen lebendig zu machen. Sollte er dem berühmten Mignard sitzen, der, wie Poussin es selbst schrieb, für teures Geld ihn kalt und leblos dargestellt, seine Züge versüßlicht hätte? So zögerte er von 1647 bis 1649 unschlüssig, wie er den Wunsch Chantelous am besten erfüllen könnte. Unausgesetzte Mahnbriefe aus Paris überzeugten ihn mehr und mehr von dem Wert, den die künstlerische Darstellung seiner Persönlichkeit für die Nachwelt haben werde. So entschloß er sich schließlich, selbst zu schaffen, was kein anderer so vollkommen hätte leisten können. Am 20. Juni 1649 schrieb er Chantelou, daß er ein *Selbstbildnis* beendet habe, demnächst aber ein zweites beginnen werde, um ihm dann das beste zu schicken. Wieder verging ein Jahr. Am 13. März 1650 schrieb er, daß er seit achtundzwanzig Jahren kein Porträt gemacht habe, und am 29. Mai desselben Jahres, daß das Bildnis, das Chantelou zu haben wünsche, fertig sei. Das Selbstporträt scheint in Rom besonderen Beifall gefunden zu haben; wie wir des Künstlers Briefen entnehmen, erbaten sich mehrere römische Freunde Kopien. Die erste Fassung scheint Pointel empfangen zu haben, die zweite hat Mitte des Jahres 1650 Chantelou erhalten. Dieses Exemplar hängt heute im Louvre [264]; es ist gezeichnet:

Effigies Nicolai Poussini Andel
Yensis Pictoris Anno Etatis 56
Rome Anno Jubilei
1650.

Von den seinerzeit in Rom entstandenen Kopien ist uns eine in der Porträtgalerie der Uffizien zu Florenz, eine in der Galerie

zu Königsberg i. Pr., eine im Depot der Alten Pinakothek (ohne die Rahmen des Hintergrundes) bekannt. Eine soll, nach Dussieux, früher im Besitz der französischen Akademie gewesen sein. Einer alten Kopie begegneten wir im Jahre 1912 in Dublin im Kunsthandel.

Das für Pointel gemalte Bildnis kam später zu Cérisier und ist seitdem verschollen. Smith hat ein anderes Bildnis Poussins als Eigentum des Marques of Bute aufgeführt, dessen Familie aber behauptet, nie ein Gemälde Poussins besessen zu haben. Die früheren Bildnisse, auf die Poussin in seinen Briefen anspielt, sind ebenfalls verschollen. Auf der Ausstellung alter Meister in der Royal Akademie zu London im Jahre 1891 war ein Bildnis von Du Quesnoy[265]/ausgestellt, das Poussin zugeschrieben war. Die Beschreibung dieses Porträts im Katalog stimmt mit den kurzen Angaben überein, die Waagen von einem Bildnis des Du Quesnoy gegeben hat, das seinerzeit unter Poussins Namen in Panshanger im Familienbesitz der Cooper gewesen sein soll. Unsere Nachforschungen in Panshanger vermochten die Spur dieses Bildes nicht aufzufinden. Das in der Galerie zu Montpellier Poussin zugeschriebene Bildnis des Kardinals Rospigliosi[266]/ kommt als eigenhändige Arbeit des Meisters nicht in Frage, da es weder die malerische Auffassung der Frühzeit noch die monumentale großzügige Gestaltung zeigt, die Poussin in späteren Jahren solchem Porträt gegeben hätte. Demnach ist das *Selbstbildnis im Louvre* (Abb. Bd. II, Nr. 141) das einzige beglaubigte und erhaltene Porträt Poussins. Es steht unter den mythologischen, historischen, biblischen und landschaftlichen Gemälden einsam da und läßt sich an keinem anderen Porträt des Meisters messen. Als Bernini[267]/ es 1664 bei Chantelou sah, war er erstaunt über die Ähnlichkeit und erklärte, daß es des Künstlers Züge getreuer wiedergäbe als das erste Selbstbildnis, das er bei Cérisier, ebenfalls in Paris, zu begutachten Gelegenheit hatte. Poussin hat in diesem Bildnis sich nicht in einem Moment des bewegten Lebens, nicht mit pedantischer Detaillierung eines kurzsichtigen Analytikers dargestellt; er hat nicht einen einzelnen optischen Ein-

druck seiner Erscheinung geben wollen, sondern eine Vorstellung seines inneren Wesens, soweit es in Linien und Flächen, Licht und Schatten ausdrückbar war. So ist dieses Selbstporträt ganz wie die Landschaften dieser Zeit einer Idee unterstellt. Realistische und formale Ausdrucksmittel sind dieser Idee dienstbar gemacht worden. Gerahmte Bilder und ein Skizzenbuch kennzeichnen den Porträtierten als Maler. Die freie, aufrechte Haltung redet von der Unabhängigkeit, dem gemessenen Selbstbewußtsein des Künstlers, die energische Zurückwendung des Kopfes von seinem aktiven Geiste, die festgeschlossenen Lippen von dem starken Willen, die breite Stirn, die Falten über der Nasenwurzel, der ernste, prüfende Blick von dem wägenden Denker. In einer typischen Situation hat er sich aufgefaßt und dadurch ein historisches Denkmal seiner Persönlichkeit geschaffen.

Domenichino / Selbstporträt in den Uffizien zu Florenz.

In dieser Auffassung eines Selbstporträts unterscheidet sich Poussin noch einmal von seinen unmittelbaren Vorgängern und Zeitgenossen. Annibale Carracci ließ den Ausdruck seiner Persönlichkeit in einer Interieurdarstellung verschwinden. In dem kleinen Bildnis in der Petersburger Eremitage steht das Porträt auf einer Staffelei in einem Atelier. In seinem Selbstbildnis in den Uffizien gab er ein impressionistisches Mo-

mentbild. Domenichino hat realistische und genremäßige Porträte geschaffen, aber nirgends eine Auffassung ins Typische gesteigert. Sein Selbstbildnis in den Uffizien ist ganz auf ein momentanes Gefühl gestellt. Der Kopf ist weich, nach hinten und zur Seite geneigt, der Blick sanft sinnend; die Hände halten ein Gebetbuch, das den schwärmerischen Gesamtausdruck unterstützt. Er hat sich in einem frommen Augenblick dargestellt. Der Baumeister Vincenzo Scamozzi im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin ist ebenfalls als Momentbild, bei der Arbeit, im Augenblick prüfender Betrachtung der Außenwelt dargestellt. Die Einzelheiten der Formen sind kleinlicher durchgeführt. Auch Giambattista Gaulli detto Baciccias Bildnis des Bernini im Palazzo Corsini in Rom ist ganz gefühlsmäßig behandelt. Es ist weich in der Zeichnung. Leicht ist die Haltung, sanft die Geste, und freundlich blickt der Dargestellte den Beschauer an. Velasquez in seinem Selbstbildnis in der Porträtgalerie der Uffizien war es darum zu tun, sich als eleganten Hofkavalier dem Publikum vorzustellen, und er idealisierte in diesem Sinne seine Erscheinung. Der gefühlsmäßigen und idealistischen Interpretation der eigenen Persönlichkeit im Süden stand unter den Franzosen ein reinerer Realismus gegenüber. Claude Mellans Bildnis von Peiresc ist ein Beispiel dieses trockenen, unpersönlichen Realismus. Daniel Dumonstier, Gabriel Dupré, Jean Warin, Georges Audran und Jean Pesne haben die gleiche Auffassung gepflegt. Philippe de Champaigne hat die realistischen Ausdrucksmittel durch den Adel der eigenen Persönlichkeit zu heben verstanden. Seine Bildnisse sind nicht typisiert, aber typisch für die mittlere Leistung des XVII. Jahrhunderts. Jedoch gelang ihm der große, durch ruhige Flächen erzielte Eindruck meist nur durch einen Verzicht auf inneres Leben; und dort, wo er lebhafte Vergeistigung anstrebte, schenkte er dem Detail der Züge und der Kleidung zuviel Bedeutung, wie in dem Bildnis des Buchdruckers Vitré. Pierre Mignard, der spätere Rubenist, war während seines römischen Aufenthaltes so vollständig italienisiert, daß er als Franzose keine Geltung hatte, der Autor des Poussinschen Porträts[268]/ aus dem Jahre

Selbstporträt von J. Stella (?). Museum in Lyon.

1640, das die Dresdener Galerie besitzt, dagegen so vlamisiert, daß seine Arbeit auch nicht als Beispiel nationalfranzösischen Kunstwollens angeführt werden kann. Die Behandlung des Fleisches charakterisiert ihn in diesem Sinne. Er gab in weicher, unpersönlicher Auffassung einen flüchtigen Eindruck der malerischen Erscheinung Poussins. Das einzige Werk, das in der Intention Poussins Selbstbildnis an die Seite gestellt werden kann, ist das Jacques Stella zugeschriebene Bildnis im Museum zu Lyon. In diesem groß gesehenen und breit gemalten Kopf ist ein Wille lebendig. Die Haltung ist natürlich und gleichzeitig so typisiert, daß sie das Bedeutende des Dargestellten zum Ausdruck bringt. Das Gesicht ist als das Wesentlichste stark herausgearbeitet. Die großen Flächen der Gewandung lenken nicht ab, sondern unterstützen den großen Eindruck des Kopfes.

Einen ähnlichen monumentalen Eindruck hat im XVIII. Jahrhundert Chardin mit anderen Mitteln in seinem kräftigen Selbstbildnis des Louvre erzielt. Im XIX. Jahrhundert hat Ingres in seinem Selbstporträt des Louvre ein monumentales Gegenstück zu Poussins Bildnis geschaffen; es scheint, daß Ingres sich an Poussin auch formal gründlich orientiert hat.

Bildnis des Malers Nicolas Poussin.
Bez.: Si Nomen a me quaeris N. Poussin 1640. Vielleicht von Elle in der Gemäldegalerie zu Dresden.

Formal setzt Poussins Selbstporträt sich von den Bildnissen seiner Zeitgenossen durch die zeichnerische Bestimmtheit und Abgeklärtheit ab, durch die, jeden kleinlichen Effekt meidende, strenge Zweiteilung der Beleuchtung, durch den sparsamen, gehaltenen Farbencharakter, der auch der Typisierung der Erscheinung dient.

Alle Linien sind der grandiosen Silhouette subordiniert. Die Ruhe, der Ernst der Erscheinung wird außerdem dadurch wesentlich erhöht, daß die Gestalt in lauter strenge Vertikalen und Horizontalen eingebaut ist. Den stark sprechenden Horizontalen der goldenen Bildrahmen ist links die Vertikale des vorderen Bildrahmens entgegengestellt, die sich nach unten in der Mantellinie fortsetzt. Die Vertikale der rechten Wangenlinie wird in der Türumrahmung des Hintergrundes weitergeführt. Endlich ist auch in dem Buchrücken rechts und dem hinteren Bildrahmen darüber eine imaginäre, die Gestalt flankierende Vertikale angestrebt worden. Dadurch, daß Poussins Augen in die Horizontalen der Bildrahmen eingeschaltet sind, wird von beiden Seiten die Aufmerksamkeit auf sie hingezogen. Ihre dunklen Pupillen liegen genau in der Höhe des blauen Himmelsstreifens und heben sich von ihm besonders lebendig ab.

Wie Poussin in der Anlage seines Selbstbildnisses auf Kompositionsprinzipien der Hochrenaissance zurückgegangen ist, so tritt noch in einer Reihe von Bildern zwischen 1648 und 1653 eine deutliche Anknüpfung an Raffael[269] in Erscheinung.

Da in Poussins durch Originale oder Stiche bekanntem Werk *Die heilige Familie beim Duke of Sutherland* (Abb. Bd. II, Nr. 131) die einzige ist, die deutlich auf Treppenstufen sitzt, so müssen wir dieses Bild mit dem von Félibien erwähnten 1648 für Nicolas Annequin Fresne gemalten identifizieren, das 1688 im Hotel de Guise hing und seit 1810 dem Duke of Sutherland[270] gehört; es ist in seiner Pyramidenanlage das erste Beispiel für die erneuerte Anlehnung an Raffael. Das Gesicht der Elisabeth erinnert deutlich an dasjenige der Elisabeth auf Raffaels kleiner heiligen Familie im Louvre, die Madonna an Raffaels Gottes-

mutter und Joseph an den Joseph auf Raffaels Madonna mit der Rose im Prado. Die Gruppe ist wie auf Raffaels spätem Louvrebild formal und geistig eng zusammengeschlossen. Die härtere Zeichnung Poussins ist durch ein warmes, leuchtendes Kolorit gemildert.

Daß weder dieses Bild[271]/ noch die Petersburger *Heilige Familie* (Abb. Bd. II, Nr. 132) mit der 1655 für Chantelou gemalten „Vierge en grand", noch mit der für Pointel bestimmten Madonna, die Poussin eine Zeitlang Madame de Montmort geben wollte, identisch ist, geht aus seinen Briefen hervor. Aus seiner Beschreibung der Pointelschen Madonna ergibt sich, daß sie aus vier Personen besteht und Joseph, aufrecht hinter der Gruppe, sie anschaut, daß der Hintergrund eine Säule, einen Vorhang und etwas Landschaft zeigt. Dieses Gemälde ist mit der von Andresen in Nr. 121 beschriebenen und von Alex Vouet gestochenen heiligen Familie identisch.

Das für Chantelou gemalte Bild kommt für Petersburg nicht in Frage, da Félibien uns die Maße desselben nennt: 9 Pariser Fuß × 5 Pariser Fuß. Das sind 295 cm × 162 cm. Das Petersburger Bild aber mißt nur 170 cm × 134 cm. Außerdem erwähnt Félibien, daß die Figuren des Bildes in Lebensgröße gehalten sind. Der stehende Johannes auf dem Petersburger Bilde aber mißt nur 57 cm, die sitzende Madonna 97 cm, der stehende Joseph etwa 108 cm.

Die Angaben im Petersburger Katalog, wie auch bei Smith, der wiederum andere Maße angibt, und obendrein die Madonna links sitzen läßt, beruhen also auf Irrtümern.

Zu allem übrigen ist dieses Bild mit dem vorigen Bilde im Besitz des Duke of Sutherland im Petersburger Katalog verwechselt worden. Nach den literarischen Quellen läßt sich das Gemälde in Petersburg nicht datieren. Beglaubigt ist es durch die Stiche von Dughet, de Poilly und die gute Provenienz aus der Sammlung des Sir Robert Wolpole, Count of Oxford, der es zu Anfang des XVIII. Jahrhunderts erwarb. Für die Echtheit des Bildes sprechen ferner die alte, römische Leinwand, die

Malweise, die Poussinsche Komposition und Gesichterform. Daß die Arbeit in diese Epoche gehört, zeigt die Gestalt der Elisabeth, die auf mehreren Bildern dieser Zeit vorkommt, der Schnitt der Gesichter, die ein Studium der Antike durch Raffael hindurch erkennen lassen, die Differenzierung des Details, der Haarbehandlung, der Fingernägel und endlich die Farbenkomposition. Die ferne Landschaft im Hintergrunde korrespondiert mit Poussins Auffassung von Naturmotiven dieser Zeit.

Es ist höchst merkwürdig, daß sich auf einem Bilde im Besitze des Fürsten Liechtenstein genau dieselbe Gruppe im Vordergrund einer recht poussinesken Landschaft findet. Verändert sind das Kopftuch der Elisabeth, das Brusttuch der Maria, der Ausdruck aller. Das Christuskind blickt lebloser herunter. Johannes neigt sich graziöser, wie ein wohlerzogener Edelknabe des XVIII. Jahrhunderts vor Jesus. Die Säule, auf die sich Joseph im Petersburger Bilde stützt, ist in einen Baumstumpf verwandelt worden. Die Landschaft hat wohl alle Requisiten des Poussinschen Stiles, ist aber leerer und matter als seine sonstigen Naturwiedergaben und ist, nach unserer Meinung, eine spätere Nachahmung. Smith hat in Nr. 81 eine heilige Familie beschrieben und sie als Eigentum des Fürsten Liechtenstein aufgeführt; Andresen hat diese Angaben in Nr. 139 übernommen. Die Beschreibung und die Maße passen auf das Bild bei Liechtenstein nicht. Beider Beschreibungen sind jedoch mit einer für Pointel gemalten, 1668 von Claudia Stella gestochenen heiligen Familie mit Engeln und einer weiblichen Heiligen identisch, welche diejenige sein muß, die Félibien „vierge qu'on appelle des dix figures“[272] genannt und im Jahre 1649 als Eigentum Pointels aufgeführt hat; denn unter allen neutestamentlichen Bildern zeigt nur dieses Madonnenbild zehn Figuren. Pointel hat auch keine andere heilige Familie besessen.

Daß Smith und Andresen diese Madonna im Besitz des Fürsten Liechtenstein aufgeführt haben, scheint uns ein Beweis, daß sie die Galerie des Fürsten Liechtenstein nicht besucht

und nach Stichen und literarischen Notizen geurteilt haben; sonst hätten sie doch wenigstens die heilige Familie erwähnen müssen, die tatsächlich im Liechtensteinschen Besitz ist. Die von Smith und Andresen im Besitz des Fürsten erwähnte heilige Familie findet sich auch nicht im Katalog von 1775. Auf eine persönliche Anfrage erfuhren wir vom Fürsten, daß dieses Gemälde niemals im Besitz seiner Familie gewesen sei.

Die „*vierge qu'on appelle dix figures*" (Abb. Bd. II, Nr. 134) scheint von Pointel mit anderen Bildern von letzterem in den Besitz des Herzogs von Richelieu übergegangen zu sein. Unsere Nachforschungen ergaben, daß dieses Bild im XVIII. Jahrhundert im Besitz der Abtei de la Ferté sur Crosne war, wo es 1793 nach der Plünderung der Abtei durch die Revolutionsarmee von dem Bürgermeister von Creusot erworben wurde. Die Nachkommen des Bürgermeisters haben es bis zum Jahre 1913 im Speicher ihres Hauses verwahrt. Jetzt befindet es sich im Besitz eines Pariser Privatsammlers. Das Bild weist unten rechts die Spuren mehrerer Flintenschüsse auf, die es 1793 getroffen haben. Im XVIII. Jahrhundert sind die Hüftgirlanden der kleinen Engel hinzugemalt worden. Das Bild ist sonst gut erhalten und ist in seiner vorzüglichen Qualität ein klassisches Beispiel aus dieser Epoche des Meisters. Im Hintergrund hat der Landschafter Poussin den ganzen Reichtum seiner Palette entwickelt. Die Pläne steigen langsam in die Höhe und sind mit Bauten belebt, deren Flächen und Linien sich vielfältig überschneiden. Aber Bäume und Häuser, in ihrer farbigen Erscheinung mannigfach variiert und durch die dunstige Atmosphäre zusammengeschlossen, sind nur in ihren malerischen Werten gegeben und treten diskret hinter der Vordergrundsgruppe zurück, die als Hauptmotiv des Bildes das ganze Interesse an sich zieht. Sie ist streng symmetrisch komponiert. Maria sitzt in der Bildmitte in voller Vorderansicht; hinter ihr steht links Joseph, von einem Turme im dritten Plan überhöht, rechts eine weibliche Heilige, frei vor der Bergsilhouette des Hintergrundes. Um aber einen Ausgleich für den Turm hinter ihrem Partner zu finden,

hat Poussin den rechten Hintergrund reicher gestaltet. Die Gesichter schließen sich eng in den Typenkreis der übrigen Bilder dieser Zeit. Die kräftigen Farben der Gewänder, die zarten Töne der Gesichter und das rosige Fleisch der Finger finden sich ebensowohl auf dem Bilde im Staffordhouse wie in der Petersburger Eremitage.

Diesem Bilde nahe verwandt ist die 1651 gemalte *kleine heilige Familie* im Louvre (Abb. Bd. II, Nr. 137), die sich eng an Raffaels heilige Familie aus dem Hause Canigiani anschließt. Raffaels Gruppe ist geistig und formal deutlicher zusammengeschlossen und trotz der strengen Komposition anmutiger und lebendiger. Poussins Maria sitzt steif da und Josephs Inbrunst wirkt nicht überzeugend. Es hat Poussins Komposition nicht zum Vorteil gereicht, daß er im barocken Sinn die Spitze des Dreiecks auf die linke Bildhälfte schob und die Basis verlängerte. Der landschaftliche Hintergrund ist verwaschener als auf dem vorigen Bilde.

Die *heilige Familie in einer Landschaft* im Louvre (Abb. Bd. II, Nr. 138), die sich nach den Briefen und literarischen Quellen nicht identifizieren läßt, ist freier gehalten und lebendiger aufgefaßt. Das Landschaftsbild in seiner sonnenwarmen Beleuchtung erinnert an die schönsten Partien der *Diogeneslandschaft*, ist jedoch nicht von Figuren belebt, damit der Blick von der heiligen Gruppe nicht abgelenkt werde. Der dicke Baumstamm, dessen Blattwerk die Detaillierung der Spätzeit verrät, betont die Mittelachse, die wohl durch den Schnittpunkt aller Blickrichtungen, aber durch keine Figur des Vordergrundes noch einmal verdeutlicht wird. Die krausköpfigen Kinder, die lieblichen Frauen und der innige Vater, zwischen deren Körperflächen ein anmutiger Ausgleich gelungen ist, sind so frisch gemalt, daß es scheint, als ob dieses Bild in einer besonders guten Stunde entstanden sei.

Für das 1649 für Pointel gemalte *Urteil Salomos*[273] (Abb. Bd. II, Nr. 133), das jetzt dem Louvre gehört, fand Poussin das zentrale Kompositionsschema in Raffaels Karton der Blendung des Ely-

mas, auf dem in der Mittelnische einer Architektur eine Gestalt erhöht sitzt, während zu Seiten Assistenzfiguren an dem im Vordergrund verdeutlichten Vorgang teilnehmen. Ebenso fand er auf Raffaels „Joseph vor Pharao" in der Camera d'Heliodoro eine ähnliche Komposition, auf der vor dem zentralsitzenden Pharao im Vordergrund Joseph, wie eine der Mütter auf Poussins Bilde, im Profil kniet und die Arme weit ausstreckt. Auf der Blendung des Elymas sind der Gerechte und der Ungerechte, wie bei Poussin die beiden Mütter, sich gegenübergestellt; sogar die Profil- und Rückenansicht hat Poussin übernommen. Raffael erschöpfte sich kompositionell in der zentralen Anlage des Ganzen; seine Assistenzfiguren sind für die Architektonik des Bildes wertlos. Er legte das Hauptgewicht auf die Idealisierung der Darstellung, auf die Typisierung des psychischen Ausdrucks, während Poussin strenger jede Linie der Idee unterstellte und ihr weiter tragende Bedeutung lieh. Sein Thema: das Abwägen zwischen dem Recht zweier Frauen, ließ ihn die Darstellung nach den symmetrischen Gesetzen einer Wage anlegen, einer Wage, die sich auf die Seite des Rechtes neigt. Der Raum in gleichmäßigen Steinfliesen des Bodens und in gleichmäßiger Gliederung der Rückwand ist streng symmetrisch konstruiert. Gleichmäßig ist die Figurenzahl der beiden Gruppen. Das Volumen des Kindes rechts wird durch den Schild links im Gleichgewicht gehalten. Die Zuschauer, die gefühlsmäßig am Vorgang teilnehmen, stehen rechts, das Gefolge Salomos, die Vollstrecker des Urteils sind links, auf die Seite des Rechtes gestellt. Salomo sitzt in reiner Vorderansicht zur Hälfte im Schatten, zur Hälfte im Licht in der Mitte; Füße und Hände laden gleichmäßig nach beiden Seiten aus; doch hier hebt sich die Balance zum ersten Male in der leise erhobenen linken Hand. In den Horizontalen der beiden Frauenarme wird das Bild der Wage dann auffällig und deutlich; sie senkt sich tief nach links, auf die Seite des Rechtes; und außerdem ist das schwerere linke Gewicht durch die Aufhebung der Symmetrie, das Hinüberschieben der beiden Frauen nach links, betont.

Poussin hat zweimal *die Vision des Apostel Paulus* (Abb. Bd. II, Nr. 146) gemalt. Die erste Fassung[274]/ dieses Themas erhielt im Jahre 1643 Chantelou, der in Bologna eine Replik von Raffaels Ezechiel gefunden und Poussin um ein Gegenstück gebeten hatte. Poussin bat seinen Freund in tiefer Bescheidenheit, sein Bild nicht an die Seite Raffaels zu hängen. „Meine Hand zittert, wenn ich daran denke," schrieb er am 2. Dezember 1643 an Chantelou. Dieses Bild ist im XVIII. Jahrhundert nach England gelangt und seit der Zeit verschollen. Zum zweiten Male hat Poussin dieses Thema für Scarron[275]/ gemalt, von dem es ein Herr Jabach erhielt, der es dem Herzog von Richelieu überließ. Aus dessen Besitz ist es in den Louvre gelangt.

Mit Raffaels Gemälde, der seinen Heiligen auf Adlern und Greifen gen Himmel fliegen läßt, hat die zweite Fassung wenig gemein. Deutlicher ist die Beziehung zu Domenichino, der in einem Bilde im Louvre das gleiche Motiv dargestellt hat. Domenichinos Paulus fliegt von Engeln gestützt auf und breitet schwärmerisch die Arme nach oben. Das ganz auf Gefühl gestellte Bild ist weich gemalt und voller Inbrunst. Poussins Gruppe mit ihrem unerfreulichen Gewirr hängender Beine ist in der Luft erstarrt. Sie schwebt nicht aufwärts und droht auch nicht herunter zu fallen. Aber die Engel scheinen sich sehr geplagt zu haben, den alternden Heiligen bis zu dieser relativen Höhe gebracht zu haben. Sie heben und helfen ihm mit komplizierten Handgriffen nach; aber ihm fehlt der innere Elan. Selbst die ausgebreiteten Arme scheinen ihm schon zu erlahmen. So muß ihn der Engel denn mit strengem Blick ermuntern und ihm bedeuten, daß er noch lange nicht oben ist. Der einzige Reiz des Bildes liegt in dem Blick auf die Landschaft.

Dasselbe gilt von der *Himmelfahrt Mariä*[276]/ im Louvre (Abb. Bd. II, Nr. 147). Auf Guido Renis Darstellung des gleichen Motivs in der alten Pinakothek in München schwebt Maria von einem höheren Willen emporgezogen und von innerer Kraft getrieben. Die Engel, die sich an ihre Fersen geheftet haben, werden gleichsam mitgezogen, während sie auf Poussins Bilde die

Domenichino / Himmelfahrt Mariae, Handzeichnung in der Galerie des Erzherzogs Karl in Wien.

Jungfrau stützen. Die beiden unteren Engel Renis wirken wie barocke Voluten unter einem aufstrebenden Architekturteil; Poussins ganze Komposition ist in eine Elipse eingeschlossen und hängt wie ein aufrechtes Ei bewegungslos in der Luft. Auch der stille, friedfertige Gesichtsausdruck der Madonna, die in dem Ziel des Fluges nichts Außergewöhnliches zu erwarten scheint, verstärkt die Ausdruckskraft der Darstellung nicht.

In der *Ehebrecherin*[277] (Abb. Bd. II, Nr. 148), die 1653 für Le Notre entstanden ist, ging Poussin auf den Stil der zweiten *Sakramente* zurück. Würde das Bild nicht durch Félibien datiert sein, so würden wir es etwa neun Jahre früher ansetzen, da es ganz den bühnenmäßigen, dramatisierenden Stil jener Jahre zeigt; dieses Bild ist ein lebendiger Beweis für Poussins und Félibiens Äußerung, daß er Auffassung und Vortrag dem Thema entsprechend variierte. Das Thema dieses Bildes steht den bib-

lischen Motiven der vorigen Periode nahe. Das bestimmte Poussin, auch den Vorgang in ähnlicher Weise vorzutragen. Die Bildmitte des Vordergrundes ist frei geblieben, während auf der Mitte des zweiten Planes die Mutter mit dem Kind steht, die von den *Blinden in Jericho* übernommen ist. Der maskenartige Ausdruck der Gesichter, die theaterhaften Gesten, die harten Linien und die bunten Farben charakterisieren dieses Bild als ein Prototyp des Akademismus. Indessen scheint es ungerecht, von diesem Bilde Poussins, das niemand als ein Hauptwerk ansehen wird, in einer allgemeinen Betrachtung über den Meister auszugehen, wie Mengs[278]/ es getan hat. Außerdem scheint uns, daß das Bild ebenso wie der *Tod der Saphira* (Abb. Bd. II, Nr. 149) gegen Ende des XVIII. Jahrhunderts zu stark gewaschen worden ist; denn wir kennen kein anderes Werk Poussins, dessen Farben so aller Wärme und allen Feuers entkleidet sind wie diese beiden. Der Tod der Saphira ist durch die reichere Ausgestaltung des Hintergrundes wesentlich erfreulicher. Die Vordergrundsgruppen aber haben die gleichen Pantomimenbewegungen und die gleichen maskenartigen Gesichter wie auf dem vorigen Bilde. Thematisch und kompositionell hat Poussin sich für dieses Bild an Raffaels Wandteppich: Der Tod des Annanias orientiert. Raffaels Zentralkomposition hat Poussin in eine barocke Bildanlage umgewandelt, in der das Schwergewicht auf die linke Bildhälfte geschoben ist. Die hinsinkende Saphira ist Raffaels Annanias nachgebildet.

ACHTES KAPITEL

DIE SYNTHESE DER SPÄTZEIT

Im letzten Jahrzehnt seines Lebens hat Poussin in reifster Form noch einmal in allen Sprachen gesprochen, die die Natur ihm verliehen und die sein Wille ausgebildet hatte.

Will man auch hier noch von einer Entwicklung reden, so kann man sie nur in der immer ungetrübteren Reinheit seines künstlerischen Strebens finden. Immer einfachere Mittel genügten ihm, um ein Thema zu gestalten, und immer mehr las er aus dem Thema das Allgemein-Menschliche, Ewig-Gültige heraus.

Die *Anbetung der Hirten*[279]/ (Abb. Bd. II, Nr. 150) im Schlosse zu Schleißheim ist unserer Meinung nach in die Spätzeit zu setzen, da die lockere, in natürlicher Zwanglosigkeit sich bewegende Gruppe für diese Jahre charakteristisch ist, die detaillierte bronzeartige Behandlung der Haare, auf die Glanzlichter gesetzt sind, der gelöste, nicht mehr maskenartige Ausdruck der Gesichter, die in ihrer Modellierung großzügig bleiben, für die Zeit um 1653 sprechen. Außerdem erwähnt Félibien eine Anbetung der Hirten, die 1653 für Herrn von Mauroy gemalt sein soll, und da unter den aufgefundenen Bildern mit diesem Thema keins in die Spätzeit paßt, liegt die Vermutung nahe, es hier mit dem erwähnten Werk zu tun zu haben.

Im folgenden Jahre entstand eine *Aussetzung Mosis* (Abb. Bd. II, Nr. 151) für Stella, dessen schöne Landschaft schon Félibien gerühmt hat. Das Bild muß im XVII. Jahrhundert besonderen Beifall gefunden haben, denn es ist vielfältig gestochen

worden und fand im XVIII. Jahrhundert in die Sammlung des Herzogs von Orleans Aufnahme. Smith hat es als Eigentum des Earl of Temple aufgeführt. Diese Sammlung existiert nicht mehr; jedoch ist bei dieser guten Herkunft zu hoffen, daß das Bild gelegentlich einmal wieder zum Vorschein kommt.

Seit 1868 besitzt das Museum in Calais[280]/ eine Replik dieser Komposition, die wesentlich kleiner ist als das Gemälde, dessen Maße uns Smith überliefert hat, aber doch immerhin groß genug ist, um eine gute Vorstellung von dem verschollenen Bilde zu übermitteln. Nicht nur die geringeren Dimensionen dieser Replik, sondern auch die trockene Zeichnung, der leblose Ausdruck der Gesichter und die flache Behandlung des Himmels geben der Vermutung Raum, daß das Exemplar in Calais eine spätere Kopie, vermutlich aus dem Anfang des XVIII. Jahrhundert ist. Der landschaftliche Hintergrund ist dem Kopisten am besten gelungen und läßt die Schönheit des Originals deutlich fühlen. Reich ist die Hügelkette des dritten Planes mit Bauten übersät, die in malerischem Feingefühl zu einem Fernbild zusammengeschlossen sind. Jede didaktische Absicht im Vortrag des Themas ist vermieden. Die Geschichte ist schlicht erzählt. Das Auge wird von der Mutter, die in ihrer Absicht zögert und hilfesuchend sich umschaut, zu dem aus dem Bilde herausschreitenden Vater geführt, der in sein bitteres Schicksal sich ergeben hat, und man entdeckt bei dieser Blickbewegung die Schwester, deren Gebärde schon auf den glücklichen Ausgang des Planes hindeutet. Wie zufällig stehen die Gestalten in dem Raum, der ihnen reiche Bewegungsmöglichkeiten bietet. Natur und Menschenleben sind in einer milden Empfindung zusammengeschlossen.

Petrus und Johannes Kranke heilend (Abb. Bd. II, Nr. 152), das Poussin 1655 für den Schatzmeister Mercier in Lyon gemacht hat und das jetzt dem Fürsten Liechtenstein[281]/ gehört, zeigt das gleiche Streben nach natürlicher Sinnfälligkeit. Die Treppenstufen sind stark betont, und mit Vorbedacht ist ein besonderer Wert darauf gelegt worden, daß der Beschauer den deutlichen Eindruck empfängt, daß eine ununterbrochene Auf- und

Abwärtsbewegung über die Treppe zieht. Eilends tritt der Mann links in das Bild und geht mit schleunigem Schritt die Treppe hinauf. Auch der Mann rechts steigt schnell hinan, wendet seinen Kopf flüchtig zurück, um im Vorüberstreichen die erstaunte Miene des Greises aufzufangen, der an ihm vorüber die Treppe hinuntersteigt. Gleichzeitig scheint ihn der Mann rechts, der mit Petrus auf gleicher Höhe steht und die Arme staunend ausbreitet, hinaufzuziehen. Eine entgegenstrebende Bewegung ist durch die junge Korbträgerin, die das Bild durchqueren will, erreicht. Der Vorgang vollzieht sich auf einer Straße. Auch das ist charakteristisch; denn nirgends tritt uns die kontinuierliche Bewegung so überzeugend und sinnfällig entgegen wie eben auf der Straße. Die Apostel haben auf ihrem Wege vor dem Lahmen plötzlich innegehalten, bleiben stehen, vollziehen das Wunder und werden gleich weitergehen. Noch haben sämtliche Vorübergehende das Wunder nicht wahrgenommen. Einige erst blicken aufmerksam hin. Im nächsten Augenblick werden alle staunen. Der Lahme wird sich erheben. Man wird ihn bewundern. Aber schon nach kurzer Minute wird das Straßenleben alles wieder verschlingen. Die beiden Apostel stehen nicht in der Bildmitte, sondern sind in leichter Körperdrehung etwas auf die Seite geschoben. Auch das kommt dem Eindruck des Zufälligen zugute. Die Figuren auf der rechten Bildhälfte sind strenger unter sich als mit den Aposteln verbunden. So ist alles der Herausarbeitung des Momentanen dienstbar gemacht. Zwar ist es ein bedeutsamer, ein historischer Moment, den Poussin sich, der Forderung der Zeit entsprechend, als Thema gewählt hat, aber er gliederte ihn jetzt in den großen Strom des Geschehens ein, wie die kleinen Figuren in seine großen Landschaften.

Vergleichen wir die *Ruhe auf der Flucht* im Palais Stroganoff[282]/ zu Petersburg (Abb. Bd. II, Nr. 153), an der Poussin von Ende 1655 bis zum Spätherbst 1658 für Frau de Montmort gemalt hat, mit früheren Bildern, auf denen ebenfalls ein Einzelvorgang in einer Landschaft dargestellt ist, so nehmen wir auch an diesem Bilde wahr, wie die Gruppe das Typische und Lebende-Bildartige

TAFEL 28.

N. Poussin / Orpheus und Euridike in einer Landschaft.
Handzeichnung im Musée Condé in Chantilly.

verloren hat. Sie ist weder wie in der venetianischen Epoche streng unter eine geometrische Formel gebracht, noch trägt sie wie viele Bilder der dreißiger Jahre einen ornamentalen Charakter, sondern freier und ungezwungener ist sie in die Landschaft — wenn auch an die Bildrampe — gestellt und entspricht darin andeutungsweise und beginnend der Forderung nach „Natürlichkeit", wie sie von den Theoretikern des XVIII. Jahrhunderts formuliert und von den Malern der gleichen Zeit erfüllt wurde. Man glaubt, die heilige Familie habe sich eben hier niedergelassen, und die beiden Frauen seien aus dem tiefen, sichtbaren und abtastbaren Raum, der sich hinter ihnen dehnt, hinzugetreten. Allerdings wirken die einzelnen Gestalten streng, allerdings korrigierte er seine freie Vision an der Antike, aber er interpretierte hier nicht den antiken Geist im allgemeinen, er lehnte sich in der Bildgestaltung als Ganzes nicht an antike Vorbilder an, wie in den Richelieuschen *Bacchanalen*, dem *Raub der Sabinerinnen*, dem *Tanz der Jahreszeiten*, in der er das antike Prinzip der Flächenbelebung in die Malerei zu übertragen suchte, sondern er bediente sich nur einzelner antikisierender Formen, des Faltenwurfs, der Haltung, um sie mit seiner neu eroberten Landschaftsdarstellung, seinem sehr persönlichen Kunstwollen der Spätzeit zu verschmelzen. Er stand jetzt weit mehr als in früheren Jahren über dem antiken Einfluß, und machte sich, wo das Thema es ihm zu erlauben schien, auch ganz von ihm frei. Sicher wollte Poussin in diesem Bilde auch mannigfaltig und reich sein, wie das Barock es verlangte. Aber es lag nicht in seiner französischen Natur, diesen Reichtum durch ausladendes Gefühl, lautes Pathos, durch komplizierte Stellungen und überraschende Effekte auszudrücken.

Die sinnfällige, realistische Erweiterung und Bereicherung des Raumes war ihm die näher liegende Erfüllung des allgemeinen Strebens, wie wir in diesem Bilde sehen. Wir wissen aus Poussins Briefen, daß er ein besonderes Gewicht auf die Ausgestaltung des Hintergrundes legte. Sein rationalistisches Denken und sein Kausalitätsgefühl gestatteten ihm aber nicht, eine Bereicherung des

Bildganzen in malerischen Zufallsflecken, in anekdotenhaften oder idealisierenden Motiven zu suchen. Ging sein künstlerisches Gefühl auch vom Formalen aus, so trachtete er dennoch danach, auch das Nebensächliche der Idee dienstbar zu machen. Daher belebte er den Hintergrund dieses Bildes nicht mit Badenden, Spaziergängern oder Schützen, sondern mit einer ägyptischen Prozession, durch die — von ihrem rein malerischen Wert abgesehen — die Lokalität der Darstellung näher bestimmt wurde.

In der *Landschaft mit den beiden Nymphen* (Abb. Bd. II, Nr. 154) im Museum zu Chantilly, die von den Zeitschriftstellern nicht erwähnt, aber durch einen Stich Poillys beglaubigt ist, scheint es Poussin das Wesentliche gewesen zu sein, das üppig Wuchernde, Schwellende und Quellende der Natur auszudrücken. Das Terrain ist wellig und voller kleiner Buckel. Überall quellen Gräser, Blumen, Sträucher hervor. Durch die sehr detaillierte Behandlung der einzelnen Blättchen, die Betonung jeden Halmes durch Sonnenflecken bis in den zweiten und dritten Plan hinein, ist dieser Eindruck unerschöpflichen Reichtums noch unterstützt, das Sprießende, Wuchernde sinnfällig gemacht worden. Ein schweres Wasser wälzt sich vom Hintergrunde nach vorne, wo zwei Nymphen — farbig ganz als Teile der Landschaft empfunden — ermattet von der Erde heißem Atem ruhen und einer Schlange zuschauen, die in ihrer reichen barocken Windung dem Gesamteindruck ebenfalls dient. Das gesättigte Grün des südlichen Sommers gibt der Landschaft einen vollen Ton, der durch das Gelbgrün verbrannten Laubes nuanciert ist.

In *Orpheus und Euridike*[283] im Louvre (Abb. Bd. II, Nr. 155), das aller Wahrscheinlichkeit nach 1659 für Le Brun gemalt worden ist, sehen wir, in welcher Weise sich Poussin im Alter über sein literarisches Thema erhob. Würden wir den Titel des Bildes nicht kennen, so würden wir in den sechs Vordergrundgestalten die antike Sage niemals erraten, die rauchende Feste im linken Hintergrund nicht als Unterwelt ansprechen, wie es Gault de St. Germain tun zu müssen glaubte. Man würde dem Bilde Gewalt antun, wollte man es an der griechischen Legende

messen. Es ist eine Gesellschaft im Freien dargestellt. Einer unterhält die Ruhenden mit Leierspiel und Gesang. Dazwischen tönt der Angstruf einer Schönen, die durch eine Natter aufgestört ist. Zu ihr wendet sich der Fischer vom Ufer um. Der warme Sommerabend ist mannigfach charakterisiert. Badende, Schwimmende, sich Ankleidende, Ruhende, Spaziergänger locken den Blick bald hier, bald dorthin. In keiner Landschaft hat Poussin so reichen und warmen Lichtzauber entwickelt wie hier. Der farbige Nuancenreichtum in den verschiedenen Plänen ist köstlich. Die Sonne steht links hinter der Baumkulisse und hat die ganze Leuchtkraft vor dem Versinken; sie ist durch nichts abgeblendet und gießt ihr goldenes Licht über das ganze Bild. Die Treidler am gegenüberliegenden Ufer weisen in ihren ausdrucksvollen Bewegungsmotiven des Ziehens, Schreitens und Schleppens, in dem Kupferrot ihrer Körper, im Impressionismus, in dem sie dargestellt sind, auf unseren Marées.

Die letzte Schaffensperiode des Meisters wird durch den wunderbaren Bilderzyklus gekrönt, den Poussin von 1660 bis 1664 für den Herzog von Richelieu[284] geschaffen hat. In den *vier Jahreszeiten*, die heute im Louvre hängen, hat Poussin den Frühling, den Sommer, den Herbst und den Winter an sich dargestellt. Um Porträte von Landschaftsausschnitten handelt es sich hier nicht; an örtliche und zeitliche Vorbilder sind diese vier Darstellungen nicht gebunden. Nördlich und südlich der Alpen sind diese Landschaften ebenso heimatberechtigt wie diesseits und jenseits des Rheins, d. h. sie finden sich allgemein in der Natur. Immer war und ist der Frühling die Zeit eines sorglosen, jugendlichen Genießens; immer war und ist der Sommer das Alter der Arbeit und Ehe; immer war und ist der Herbst die Stunde der Ernte und immer war und ist der Winter der Augenblick der Verzweiflung und des Unterganges. Jedem Menschen erneuern sich die biblischen Erzählungen von dem irdischen Paradies, der Lebens- und Arbeitsgemeinschaft, vom verheißenen Lande und von der Sintflut, die den einzelnen verschlingt. Zeitlos sind die Themata dieser Bilder; ewig ist ihre Wahrheit. Poussin hat in ihnen

eine Synthese seiner Beobachtungen, seiner Erfahrungen und seiner Erkenntnisse jedweder Gesetzmäßigkeit gezogen. Aber die innere Struktur dieser Werke ist unabhängig von Erkenntnisbedingungen; sie sind aus Offenbarungen heraus entstanden, die nach einer Aufhebung der endlichen Grenzen strebte und die Verbindung mit dem Unendlichen suchte.

Um die ewige Wahrheit des *Frühlings* (Abb. Bd. II, Nr. 156) eindringlich zum Ausdruck zu bringen, schüttete er die ganze Fülle aller Merkmale des Frühlings in das Bild: grüne Matten, jungaufschießende Bäume, Blätter, die sich erst eben entknospet haben und noch hellgrün leuchten. Die Baumsilhouetten erscheinen nicht schwer und lastend, sondern triebfreudig leicht, zart und durchsichtig. Die Berge der Ferne sind anmutig gewellt. Über dies Paradies gießt durch die dünne, reine Luft die Sonne ihr helles Licht. Das spielt in dem Wasser, umkost die Blätter und verfängt sich in den Gräsern der atmenden Erde, die warm wird von Frühlingsheiterkeit. Aus ihr ist das glückliche Paar erstanden, das sich im leichten, von kleinen Lichtadern durchbrochenen Schatten der eben bekleideten Bäume niedergelassen hat. Die Natur ist groß gesehen und reich gestaltet und quillt über von überraschenden Einzelheiten. Jede Form scheint empor zum Licht zu streben und der Blick des Beschauers schwingt sich mit hinauf in die Höhe und eilt mit den Wolken, mit der ganz in ihnen gelösten Gotteserscheinung in die besonnte Ferne, die überall zwischen den Baummassen das Auge zu sich winkt.

Weiter und freier ist *der Sommer* (Abb. Bd. II, Nr. 157). Das Auge überblickt eine breitere Fläche und wird fester und ruhiger an Horizontalen entlang in die Tiefe geführt. Ein großes Stück Land ist Eigentum der Menschen, das sie bebauen, bearbeiten, sich untertan gemacht haben. Die Gemeinschaft im Wirken und Empfinden ist dargestellt. Die Luft ist schwerer und dicker, das Licht gleichmäßiger und beruhigter. Das Blattwerk hat seine Durchsichtigkeit verloren, ist fester und dunkler geworden. Tief zieht sich die gelbe Fläche des Kornfeldes ins Bild. Die Figurenzahl, wie der Wirkungskreis der Erwachsenen, hat sich versechs-

facht. Die verbindende Scheitellinie der verschiedenen Paare bewegt sich in einer Zickzacklinie von links nach rechts durch die untere Bildhälfte Dadurch und durch die Verschiedenheit aller Kopf- und Blickrichtungen ist reiche Bewegtheit erreicht worden; ganz vorne stehen Ruth und Boas, als das schönste Symbol gemeinschaftlichen Wirkens.

Vierfach ist im *Herbste* (Abb. Bd. II, Nr. 158) das Motiv der Ernte variiert: in der Landschaft, den beiden Gestalten des Vordergrundes, der Traube, den Erntenden im Mittelgrunde. Die zwei Männer im Vordergrunde treten fest auf den Boden; ihr Gehen ist groß und schwer, ihre Körper sind hart und in Arbeit und Sonne verbrannt; ihr ausholender Schritt redet von einem weiten Wandern durch Wüsten in das gelobte Land. Die Traube, die sie tragen, ist übergroß, gleicht in den Verhältnissen ihrem Torso. Ihre mächtige Fülle zieht die Blicke auf sich. In ihr ist die Frucht der Erde und der menschlichen Arbeit symbolisiert. Die helle, schlanke Frau, die hoch auf einer Leiter die Früchte vom Baume pflückt, ist vor die stärkste Helligkeit am Horizont gestellt — eine Raffiniertheit, die dem Zeitalter entspricht, welches das Außerordentliche, das Überraschende liebte. Im Gegensatz zu dieser koloristischen Pointe hat Poussin rechts die in das Bild hineinschreitende Frau kupferfarben auf das beschattete Rotbraun des Erdbodens gestellt. Der Gesamtton der Landschaft ist aus den dunklen, lichtarmen Tönen des Herbstes gewonnen; nur die hinteren Pläne sind in Licht gebadet. „Voilà la nature" hat Corot[285] vor diesem Bilde ausgerufen.

Von den drei Bildern dieses Zyklus ist der *Winter* (Abb. Bd. II, Nr. 159) zu allen Zeiten am meisten gefeiert worden. Daß Poussins Biographen[286] dieses letzte Hauptwerk des Meisters mit besonderer Liebe betrachteten, bedarf nicht der Erwähnung. Aber neben diesen Fachleuten haben Maler, Dichter und Schriftsteller aus allen Epochen uns ihre Bewunderung für dieses Bild überliefert. Unter den Zeitgenossen Poussins hat Roland Fréart de Chambray[287] sich am begeistertsten geäußert: „Quel homme en voyant ce tableau ne frémit pas d'horreur, ne se sent pas saisi

d'un frisson glacial", schrieb er. Am 4. August 1668 hielt Nicolas Pierre Loir[288]/in der Académie de peinture über das Bild einen Vortrag, der am 3. April 1694 wiederholt wurde. Der Ton dieser Würdigung war trockner. Gelegentlich der Wiederholung der Bildanalyse bemerkte ein Akademiker tadelnd, daß Poussin in seinem Winter keinen Schnee dargestellt habe, obwohl in dieser Jahreszeit in Frankreich häufig Schnee falle. Wir notieren diese Einwände, die um 1700 ein Akademiker gegen das Bild erhob und die der spätere Rektor der Akademie Noël Coypel und Charles Monier geistreich fanden, können uns aber naturgemäß auf eine Zurückweisung einer solchen Kritik nicht einlassen. Diderot[289]/ gewann um die Mitte des XVIII. Jahrhunderts wieder ein lebendigeres Verhältnis zu dem Bild. „C'est lorsque la passion retenue, couverte, dissimulée, bouillonne secrètement au fond du coeur comme le feu dans la chaudière souterraine des volcans . . ." schrieb er 1765. Goethe hat Chambrays und Diderots Aussprüche in seiner Art erneuert, als er von der „schrecklichen Schönheit" der Poussinschen Ungewitter sprach und sein Schaudern vor ihnen in Worte prägte. Füßlin[290]/verzweifelte daran, ein so gewaltiges Werk zu beschreiben. Im XIX. Jahrhundert sind die Diskussionen über dieses Bild ins Unübersehbare gestiegen. Allen voran stehen Chateaubriands[291]/, Constables[292]/ und Delacroix's[293]/ Aussprüche der Bewunderung. Ihnen schlossen sich Bonnat[294]/, Couture[295]/, Decamps[296]/, Duranty[297]/, Rodin, Elie Roy[298]/, Jean Tarbel[299]/, die jüngeren Dichter Romain Rolland[300]/ und A. de Châteaubriand u. a. an. Unter den Jüngsten kehren aus allen Lagern — Maurice Denis und Picasso, Flandrin und Tobeen, Blot und Le Fauconnier immer wieder zu diesem Bilde zurück. Nur den Akademikern um 1700 und Burger Thoré[301]/ schien dieses Gemälde leer und tot. Chambray, Diderot, Goethe, Millet, Rodin und die unzählbaren anderen haben die symbolische Bedeutung der Darstellung, das Allgemein-Menschliche dieses Bildes begriffen.

Poussin hat in diesem Gemälde keine Winterlandschaft malen wollen, sondern den Winter als den Augenblick des Todeskampfes von Natur und Mensch empfunden und dargestellt. Hätte

TAFEL 29.

Nicolas Poussin / Handzeichnung zu Apollo und Daphne im Louvre.

er in das Bild weiße Schneeflächen eingeführt, so würde er den Gesamtton, dessen schauriges Schlammgrün ein Hauptwirkungsmittel ist, durch eine heitere Helligkeit zerstört haben. So aber wird die ganze Darstellung von dem fahlen, totenhaften Ton beherrscht, aus dem die wenigen Farben gedämpft hervorklagen. Selbst der Himmel ist in dieses hoffnungslose Graugrün einbegriffen, dessen Farbe alles überzieht, — unaufhaltsam, gleich den schweren, unerbittlichen, alles niederzwingenden Wassermassen, die sich vom Horizont herbeizuwälzen scheinen. Wie ein flehender, doppelter Verzweiflungsschrei reckt sich zweimal eine Menschengruppe aus der Fläche empor. Wie eine niederschmetternde Entgegnung des Schicksals antwortet ihm die unbarmherzige Grelle des Blitzes. Dürftige Bäume lassen ihr Laub müde und ergeben niederhängen. — Ohnmächtige Auflehnung gegen unerbittliche Gewalten, Schrecken und Schwere des Todes, Schluchzen und fatalistisches Sichbeugen ist in dem Bilde, das ein Mensch schuf, dem das Leben nichts erspart hatte und der die letzte große Traurigkeit sich nahen fühlte.

Im Jahre 1665 begann Poussin für den Kardinal Massimi[302]/ ein großes Bild, das zu vollenden das Schicksal ihm nicht mehr gewährte. Wir empfinden das besonders schmerzlich, weil sich in diesem Gemälde in besonderem Maße eine Synthese seines frührömischen Stiles und seines Spätstiles ankündigt, die, hätte der Künstler nur noch einige kurze Jahre arbeiten dürfen, hervorragende Resultate ergeben haben würde.

Diese letzte, unvollendete Arbeit des Meisters war zwei Jahrhunderte hindurch in schwer zugänglichen Privatsammlungen verborgen und gehört erst seit kaum fünfzig Jahren dem Louvre. Ein feinsinniger Konservator hat dieses Spätwerk dem frühen *Triumph der Flora* gegenübergehängt. So drängt sich dem Museumsbesucher ganz von selbst ein Vergleich zwischen dem Kunstwollen Poussins in der Jugend und im Alter auf. Auch würden wir eine vergleichende Betrachtung zwischen jenen beiden Bildern hier aufnehmen, wenn nicht ein anderes Bild aus den dreißiger Jahren mit größerer Berechtigung zu *Apollo und Daphne* (Abb. Bd. II,

Nr. 160) in Parallele gestellt zu werden verdiente. Auf dem Spätwerk schwingt sich als ornamentale Flächenbelebung die Figurengruppe im Halbkreis vom rechten zum linken Bildrand, wie wir es in der Dresdener *Metamorphose der Pflanzen* gesehen haben. Die Bewegung des Ajax dort entspricht dem Linienzug, der hier von der im Baum sitzenden Nymphe zu derjenigen geht, die links ruht. Clytias' an Helios emporstrebender Körper kehrt in geringer Veränderung in der Nymphe rechts nahe der Mittelachse wieder. Die Stellung und Gebärden von Hyacinth und Adonis auf dem Dresdener Bilde dienten für die beiden rechts stehenden Nymphen als Vorbild. Daraus ergibt sich, daß das Spätwerk deutlich nach einem Frühbilde orientiert ist. Jedoch in Auffassung und Ausarbeitung sind beide Bilder wesentlich von einander verschieden. In der *Metamorphose der Pflanzen* war Poussin die ornamentale Belebung der Fläche durch rhythmisch verbundene, klar akzentuierte Körperformen das Wesentliche. In *Apollo und Daphne* ordnete er sein ornamentales Wollen seinem pantheistischen Gefühl unter und suchte innerhalb der Ausdrucksabsichten seines Naturempfindens, die eine Vorstellung von der Unendlichkeit des dreidimensionalen Raumes, von der abtastbaren Tiefe der Pläne, von dem Reichtum der Landschaftsfaktoren geben wollten, eine Kette menschlicher Gestalten darzustellen, die in einem ganz anderen Sinne als auf dem Frühbild lebendig, naturverbunden, Gewächse der Erde sind. Sie wollen — trotz ihrer Götternamen — keinerlei Idee mehr dienen; nichts anderes sein als Offenbarungen körperlicher Vorstellungen im Sinne eines Marées, eines Cézanne. Die wunderbare Harmonie, die diesem Bilde entströmt, ist dann allerdings der ornamentalen Verflechtung aller Linien zu danken, seine Einheit dem eigentümlichen Blau, das aus dem Himmel herniederströmend in alle Körper gegossen scheint, sie in einer melancholischen Stimmung einander nahe bringt, so daß ein sanfter Schatten — der Schatten des Todes — über diesem Bilde zu liegen scheint.

Im letzten Drittel des XVII. Jahrhunderts und im ganzen XVIII. Jahrhundert hat niemand diese wunderbare Darstellung

der Einheit des Makrokosmus und Mikrokosmus und die Notwendigkeitsbeziehungen aller Bildglieder untereinander begriffen. Das Bild war nicht nur in Privathäusern verborgen; es war wie verschollen. Für viele Generationen endete Poussins Werk daher mit dem *Winter*. Ein merkwürdiger Zufall hat es gefügt, daß dieses Bild gerade in jenen Jahren der Öffentlichkeit wieder zugänglich wurde, als inmitten des Impressionismus ein Maler aufwuchs, dessen Kunstwollen in späteren Jahren an Poussins Alterswerk anknüpfen sollte. Schon Cézannes „Schnitter" erscheint in der subjektiven Raumgestaltung, der abstrakten Stilisierung und der Typisierung des Themas wie eine Übertragung von Poussins *Sommer* in die Sprache unserer Zeit. In den „Badenden" hat Cézanne ein Gegenstück zu *Apollo und Daphne* geschaffen. Auch er gibt einen Durchblick auf ein mannigfaltiges Naturbild und im Vordergrund ein im Halbkreis sich wiegendes Ornament von Körperformen, dem strenger wie bei Poussin die Baumkulissen gehorchen. Durch Cézannes Nachfolger ist diese Kunstweise, die durch Flächen und Farben abstrakte Werte ausdrücken will, in unserer Gegenwart eine allgemein verständliche Sprache der Malerei geworden.

Auch Hans von Marées parallele Bestrebungen ließen sich in vielen Vergleichen zu Poussin verfolgen. Seine großen Gruppenkompositionen sind auf ähnlichen Prinzipien aufgebaut wie Poussins letztes Bild. Sein Körpergefühl ist dasselbe, wie es auf *Apollo und Daphne* zum Ausdruck kommt. Auch seine Menschen stehen, jeder Anekdote fern, nur um ihrer Körperlichkeit willen mit jener zweckentbundenen Selbstverständlichkeit da, wie sie es in Poussins Spätbild tun. Ihre ruhigen Gebärden, ihre Haltungen entstammen derselben großgesehenen Natur wie Poussins Menschen. Auch der schwere, erdige Gesamtton des letzten Poussinschen Bildes, die blauen Schatten in den Körpern, das neutrale Licht entsprechen den Ausdrucksweisen, die Hans von Marées bevorzugt hat.

Poussins äußeres Leben hat sich in den beiden letzten Jahrzehnten nicht geändert. Sein Frommsein vor dem Leben feite ihn

gleichermaßen gegen Glück und Unglück. Glücksfälle machten ihn nicht übermütig und Schicksalsschläge nahm er still hin. Die Hochschätzung, die ihn in Rom umgab, und der Ruhm, mit dem ganz Frankreich ihn krönte, berührten sein Inneres nicht. Unabhängig und stolz in ruhevoller Stetigkeit wuchs er zu seiner eigenen Vollendung empor. Fest in sich, ohne jemals zu zaudern ging er seinen Weg, überwand immer von neuem seine menschliche Gebrechlichkeit, sparte, sammelte und straffte unerbittlich seine Kräfte für die harten Kämpfe im Atelier vor der Leinwand. Durch Félibien wissen wir von einer langen, schweren Krankheit Poussins in den Jünglingsjahren. Aus seinen eigenen Briefen[303]/ entnehmen wir, daß er in den letzten zwanzig Jahren häufig von Katarrhen, Erkältungen und Ohrenschmerzen heimgesucht wurde und ein altes Blasenübel ihn immer wieder plagte. In den letzten zehn Jahren kam zu alledem ein Zittern der Glieder, dessen Wirkungen wir auch in seinen Zeichnungen erkennen. „Wenn die Hand mir gehorchen wollte", schrieb er Chantelou am 15. März 1658[304]/, „würde ich einige Veranlassung haben mit Themistokles zu sprechen, der gegen den Schluß seines Lebens sagte, daß der Mensch am Ende ist und davon geht, wenn er am fähigsten ist oder nahe daran scheint, etwas Gutes zustande zu bringen. Ich verliere deswegen den Mut nicht; denn solange es dem Kopf gut geht (wenn die Bedienung der Glieder auch hinfällig wird), wird er sie immer noch auf die besten und vorzüglichsten Seiten dessen, was sie ausführen, achten lassen."

Am 2. August 1660 klagte er Chantelou[305]/: „Ich verbringe keinen Tag ohne Schmerzen, und das Zittern meiner Glieder nimmt zu. Die schreckliche Hitze dieses Sommers hat mich gebrechlich gemacht. Ich sah mich gezwungen, alle Arbeiten aufzugeben und Farben und Pinsel beiseite zu legen. Wenn ich bis zum Herbste lebe, so hoffe ich dieselben wieder aufzunehmen. Für Sie besonders gern, da Sie mich mit Güte und Gunst überhäuften. Ich sollte an Madame Montmort schreiben; aber meine zitternde Hand verbietet es, bitte entschuldigen Sie mich bei ihr."

Die Größe in der Gefaßtheit vor dem Schicksal bewahrte Pous-

sin bis an den Tod. Nachdem der härteste Schlag, der Verlust seiner Frau, ihn getroffen hatte, Krankheiten mehr und mehr an seinen Kräften zehrten, ordnete er seine Angelegenheiten, empfahl Chantelou seine „gewöhnlichen, unwissenden Verwandten" und erwartete in heroischer Festigkeit und weiser Würde das eigene Ende. „Ich bitte Sie, mein Herr!" schrieb er den 16. November 1664 seinem Pariser Freunde[306], „sich nicht über die lange Zeit zu wundern, in der ich mir nicht die Ehre gegeben habe, Ihnen Nachricht von mir zu geben. Wenn Sie den Grund meines Stillschweigens kennen werden, so werden Sie mich nicht allein entschuldigen, sondern mit meinem Elend auch Mitleid haben. Nachdem ich neun Monate lang meine gute Frau gepflegt habe, die an schwindsüchtigem Husten darniederlag und nach tausend unnützen Heilverfahren bis auf die Knochen ausgezehrt worden ist, so daß ich in außerordentliche Sorge versetzt wurde, ist sie gestorben. Gerade jetzt, wo mir ihr Beistand am nötigsten gewesen wäre, läßt sie mich einsam, von Jahren gebeugt, gelähmt, mit allerlei Gebrechen behaftet, fremd und ohne Freunde zurück — denn hier in dieser Stadt habe ich keine. In solchem Zustand befinde ich mich. Sie werden leicht einsehen, wie trostlos derselbe ist. Man predigt mir Geduld, die ein Hilfsmittel gegen alle Übel sein soll; nun, ich übe sie wie eine Medizin, die nicht viel kostet, mich aber auch um nichts bessert.

Da ich mich nun in einem solchen Zustand sehe, der nicht lange mehr währen kann, so will ich mich zur Abreise rüsten. Ich habe zu diesem Zweck mein kleines Testament gemacht und vermache darin über 10 000 Skudi hiesigen Geldes meinen armen Verwandten, die zu Andelys wohnen. Es sind ungebildete und unwissende Leute, die, wenn sie nach meinem Tode diese Summe zu erheben haben werden, der Hilfe und der Unterstützung eines redlichen und menschenfreundlichen Mannes sehr bedürftig sein werden. In dieser Not nun wende ich mich mit meiner inständigsten Bitte an Sie, daß Sie denselben mit Rat und Tat an die Hand gehen und sie unter Ihren Schutz nehmen, damit sie nicht betrogen oder bestohlen werden; sie werden Sie in aller Ergeben-

heit darum ersuchen, und ich bin nach meiner Erfahrung von Ihrer Güte vollkommen überzeugt, daß Sie gern für jene tun werden, was Sie für Ihren armen Poussin während eines Zeitraumes von fünfundzwanzig Jahren getan haben. Das Zittern meiner Hand erschwert mir sehr, die Feder zu halten, daß ich gegenwärtig Herrn von Chambray nicht schreiben kann, den ich deshalb um Entschuldigung bitte. Ich brauche jetzt acht Tage, um nach und nach einen jämmerlichen Brief zu schreiben, und immer nur zwei oder drei Zeilen auf einmal. Außer jener Zeit, die nur kurz dauert, ist die Schwäche meines Magens so groß, daß es mir unmöglich ist, etwas Lesbares zu schreiben. Ich schätze Chambray, wie er es verdient und wie den, dem ich so sehr verpflichtet bin. Besinnen Sie sich bitte, in welcher Weise ich Ihnen hier dienen kann und verfügen Sie über mich, der ich Ihnen von ganzem Herzen ergeben bin.

Le Poussin."

Im Frühling des Jahres 1665 traf ein einundzwanzigjähriger Neffe Poussins, Mathias Letellier[307], in Rom ein, um Erbschaftsansprüche gegen den greisen Meister geltend zu machen. Dieser junge Mensch scheint mit einer so gefühlsrohen Unverschämtheit seinem Onkel gegenübergetreten zu sein, daß die unerquicklichen, monatelangen Unterredungen Poussins Leiden verschlimmerten. Passeri berichtet, daß gerade um die Zeit, als Poussin mit seinem Neffen brach und ihn durch Aufsetzung eines neuen Testamentes enterbte, Poussins Krankheit durch einen Bluterguß in ein neues, hoffnungsloses Stadium trat. Zwanzig Tage lang währte dieser Bluterguß. Und als er endlich stockte, waren die Nieren so sehr geschwächt, daß sie ihre Funktionen nicht mehr erfüllen konnten. Das verseuchte Blut seines Körpers brach in einem Geschwür unter dem linken Arm durch, das ihm die gräßlichsten Beschwerden verursachte. Noch aber erlag seine zähe Natur nicht. Dreißig Tage wühlte die giftige Seuche in ihm, ehe sein widerstandsfähiger Körper zusammenbrach. Als die Auflösung nahte, empfing er die Segnungen der Kirche. Seine Ergebenheit in das Schicksal war so schlicht und so weihevoll,

daß die Priester aus Schmerz über das Hinscheiden eines so großen Geistes in Tränen ausbrachen. Als am 19. November 1665 die Kirchenglocken Roms Mittag läuteten, hauchte Nicolas Poussin seine Seele aus. „Außer der traurigen Nachricht, daß der Apelles unseres Jahrhunderts, der berühmte Poussin, gestorben ist, habe ich Ihnen nichts mitzuteilen," schrieb einige Tage darauf P. Quesnel dem Abbé Nicaise[308]/, einem Freunde Poussins. „Er wurde am Freitag in San Lorenzo in Lucina beigesetzt. Alle Amateure, Architekten, Maler und Bildhauer nahmen an der Trauerfeier teil; auch ich war dabei. Es waren zwei Prälaten da, Herr Salviati und ein anderer. Man erwies mir die Ehre, mir wie ihnen eine Kerze zu geben. Poussin war mehr als sechs Wochen entkräftet und sozusagen im Todeskampf. Ich werde Ihnen mit der nächsten Post die Grabschrift senden, die man ihm gesetzt hat." Die Freunde seines Alters scheinen Poussin das letzte Geleite gegeben zu haben: Bellori, Antoine Bouzonnet, Gaspard Dughet, Jean Dughet, Pierre Lemaire, Claude Lorrain, Salvator Rosa u. a.

Im Jahre 1728 hat Seroux d'Agincourt zu Poussins Gedächtnis im Pantheon zu Rom eine Büste aufstellen lassen, die nach dem Selbstporträt des Meisters gearbeitet worden ist.

Im Jahre 1829 hat Chateaubriand über Poussins Ruhestätte in San Lorenzo in Lucina von P. Lemoyne ein Grabmal errichten lassen. Unter der Büste steht folgende Widmung: „F. A. Chateaubriand à Nicolas Poussin pour la Gloire des Arts et l'Honneur de la France. Nicolas Poussin né aux Andely en MDLXXXIV mort à Rome en M D C L XV et inhumé en cette église. Unter der Büste ist Et in Arcadia ego in einem Relief nachgebildet worden; zu Füßen des Denkmals liest man Belloris Grabschrift:

Parce piis lacrymis, vivit Pussinus in urna
Vivere qui dederat, nescius ipse moris
Hic tamen ipse silet, si vis audire loquentem
Mirum est, in tabulis vivit et eloquitur.

*) Anschließend hieran vergl. Exkurs XIII: Poussins Kunsttheorien. Exkurs XIV: Poussins Maltechnik. Exkurs XV: Versuch einer Bibliographie der Poussin Literatur.

NEUNTES KAPITEL

POUSSINS WIRKUNG

Blicken wir auf das Lebenswerk Nicolas Poussins zurück, so fällt uns als besonders bemerkenswert die Verschiedenheit der Auffassung und der Gestaltung innerhalb seiner künstlerischen Entwicklung ins Auge.

Die frühen Pariser Jahre und die erste römische Zeit sind schwankend, tastend und unsicher. Einmal hat er sein Thema als Moment des bewegten Lebens dargestellt, ein anderes Mal in einer Gruppe von typisierender Zuständlichkeit deutlich gemacht, wieder ein anderes Mal in epischer Art vorgetragen. Sein Körperideal schwankte zwischen der vollen, hochgebauten Römerin, dem weichen venetianischen Typus und dem klassischen Ideal der Antike. Seine Farbenanlage war bald koloristisch bald harmonistisch, bald extensiv, bald sich ganz beschränkend und alles Gewicht auf die Intensivität eines Gesamttones, auf den malerischen Eindruck legend.

In der venetianischen Epoche hat er alles Geschehen durchweg ins Typische und Zuständliche erhoben. Ob seine Nymphen schlafend ruhen, einer Laute lauschen, einen antiken Gott kränzen oder sich im Tanze schwingen — unsere Phantasie wird nie über den dargestellten Zustand hinausgezogen. Während eine Behandlung derartiger Themen als Momentbilder des bewegten Lebens, wie andere Künstler sie ihr Leben lang bevorzugten, die Vorstellungsassoziationen eines Vorher oder Nachher des einen Augenblicks nahe legen, hat Poussin in jener Zeit durch die Summierung vieler Beobachtungen eine typische Situation ge-

schaffen und diese Situation durch Reinigung von allem Zufälligen und Momentanen beruhigt, so daß alle Linien, Flächen und Farben der Idee unterworfen, ihre Gesetzmäßigkeit aus dieser abzuleiten scheinen. Die Bildgestaltung war malerisch. In den Gruppen nahmen wir ein reiches Hinübergreifen von einem Plane zum anderen wahr, Tiefenillusion durch Überschneidungen, optische auf Illusionswirkungen zielende Auffassung. Sein Körperideal war durch Tizian und mittelbar durch die Antike bestimmt, von seinem französischen Temperament neu geprägt. Diese Auffassung blieb bis etwa 1639 bestehen. Dagegen wurden von 1635 an die Gruppen plastischer vorgestellt. Gleichzeitig tritt der Gesamtton hinter einem extensiv bereicherten, harmonisch verwobenen Farbenornament zurück. Durch die zeichnerisch differenziertere Durchbildung der Körper wird deren antike Abstammung deutlicher.

Von 1639 an — von früheren Bildern des Übergangs abgesehen — erfaßte Poussin das Thema mehr als Einzelgeschehnis. Die Schönheit der Gestalten suchte er weiter im Typischen und nicht im Individuellen; jedoch ist der psychische Ausdruck im Sinne der Bühne individualisiert; auf die Verdeutlichung der einzelnen Affekte wurde Wert gelegt. Die Gestalten sind weniger in ihrer Beziehung zur Idee als in ihren Beziehungen untereinander dargestellt. Ihre Stellung im Bild ist weniger eine ideell repräsentative als eine dramatisch funktionelle. Die Farbe folgte dieser Entwicklung. Auch sie dramatisiert, d. h. die einzelnen Lokalfarben sind statt vereint, gegeneinander abgesetzt. Der Farbencharakter dieser Bilder ist koloristisch.

Von 1648 an gingen beide Auffassungen nebeneinander her, wurden aber einem höheren Prinzip unterstellt: nicht mehr der stofflichen, nicht mehr der bühnenbildmäßigen, sondern der subjektiv-optischen Naturillusion. Ihr ordnet sich die Erzählung ein. Formal ist das neue Prinzip in dem, durch das Fernbild der Natur bedingten, malerischen Zusammenschluß der Farben unter den gleichen atmosphärischen Bedingungen ausgedrückt und damit von neuem ein mehr harmonistischer Farbencharakter

erreicht. Das Körperideal wurde durch das statuarische und plastische Ideal der Antike gegeben.

Das Prinzip der ersten Jahre: alles Einzelne typisierend einer Idee zu unterstellen, hat Poussin in der reinen Landschaft fortgeführt.

Allen Schaffensperioden gemeinsam ist die straffe Logik des Vortrags, die die Bildglieder geistig und formal miteinander verbindet, ein Ganzes schafft, in dem alles einem Hauptgedanken dient, ferner die Subordination aller Glieder unter die große Architektonik des Aufbaus und die Identifizierung von Thema und Ausdruck, worin die Klarheit seiner Bilder beruht. Darin unterscheidet er sich von seinen italienischen Zeitgenossen.

Die Aufgabe einer Künstlermonographie wird durch die Erzählung des Lebens und durch die Analyse der Werke nicht erschöpft; sie verlangt auch einen Abriß über die Wirkung des Dargestellten nach dem Abschluß seines Lebenswerkes. Während sich die Nachwirkungen Tizians, Tintorettos, Correggios und Renis unter einigen großen Gesichtspunkten leichter zusammenfassen lassen, sehen wir uns unserem Künstler gegenüber vor die Unmöglichkeit gestellt, die Folgeerscheinungen seines Schaffens in wenigen Worten zu resumieren. Das hat seinen Grund vor allem darin, daß Poussins Name kurz nach seinem Tode zum Schlachtruf einer Partei wurde, die in ihrer akademischen Autorität die Kunstpädagogik, die Kunstästhetik und das Kunstschaffen der nächsten Jahrzehnte beherrscht hat. Wir müßten also die Entwicklung der Akademien von ihren frühesten Anfängen an nachzeichnen, das Verhältnis der königlichen Akademie für Malerei und Bildhauerei zu dem Maler und dem Theoretiker Poussin untersuchen, endlich klarstellen, inwieweit die Poussinisten das Recht hatten, sich auf Poussin zu berufen, und die Rubenisten Grund hatten, gegen Poussin aufzutreten. Eine gründliche Behandlung dieser Probleme aber würde ein ganzes Buch erfordern und dadurch die Grenzen unserer Darstellung so er-

heblich erweitern, daß wir allein schon aus räumlichen Gründen davon absehen müssen. Wir verweisen auf die Arbeiten Henri Lemonniers, der in mehreren seiner Schriften einzelne Fragen dieses Themas beleuchtet hat, sowie auf die bis auf weiteres grundlegenden Bücher André Fontaines, und beschränken uns auf die Präzisierung des Ausgangspunktes des sich an Poussin anknüpfenden Streites, den wir in Poussins Verhältnis zu Form und Farbe und zur Antike sehen. Wir werden ferner versuchen, andeutungsweise die Linien seines Einflusses bis auf unsere Zeit durchzuziehen[310].

Poussin scheint den Plan gehabt zu haben, ein Traktat der Malerei zu schreiben, hat diese Absicht aber nicht ausgeführt. Seine uns von Bellori überlieferten, unzusammenhängenden Gedanken über Malerei sind Fragmente, Aphorismen und haben keineswegs die Bedeutung von Paragraphen akademischer Satzungen. Hätte er gewollt, daß sie als kunstpädagogische Lehrsätze allgemeine Geltung gewännen, so würde dieser ernste, gewissenhafte und verantwortungsbewußte Maler sie erstens selbst niedergeschrieben, zweitens sie straffer und zusammenhängender formuliert haben. Da Poussin das unterlassen hat, können wir die Betrachtungen, die Bellori aufgezeichnet hat, nur als gesprächsweise geäußerte Meinungen ansehen, die zwar Poussins Kunstauffassung im großen und ganzen widerspiegeln, aber schon enger als seine eigene Kunst sind. Poussin war kein Schriftsteller. Was er in seinen Briefen an Kunsttheoretischem geäußert hat, ist weder geschickt noch klar ausgedrückt. Es liegt also nahe, anzunehmen, daß er in seinen Unterhaltungen weit mehr den durchschnittlichen ästhetischen Standpunkt vertreten hat, als in seinen Werken, die über allen Theorien stehen. Das bestätigt Poussin selbst, als er Chambray von seinem Studium der Juniusschen Schriften schrieb und erwähnt, daß er daraus eine Reihe seiner Grundsätze abgeleitet habe. Ist also keine Ursache vorhanden, gegen Belloris Übermittlung von Poussins künstlerischen Prinzipien, deren Stilisierung aber Bellori allein gehört, irgendeinen Zweifel zu erheben, so ist ihre Veröffentlichung schon deshalb

zu bedauern, weil sie von der folgenden Generation mit Poussins Schaffen nicht nur identifiziert wurden, sondern die Handhabe dazu gaben, seine Werke einseitig zu interpretieren.

Du Fresnoy hat fünfundzwanzig Jahre lang in Rom an seinem Gedicht: De arte graphica gefeilt. Er hatte Zeit und Gelegenheit genug in Poussins Anschauungen einzudringen. Aber er hat das Wesentliche des Kunstwollens seines großen Landsmannes, den er malend nachahmte, ebensowenig erfaßt wie seine Zeitgenossen. Einheitlichkeit der Prinzipien, straffe Schlußfolgerungen, Kausalität, Harmonie forderte er nicht, sondern stellte allgemeine Zeitkonventionen, oberflächliche Gesichtspunkte und Anweisungen für Einzelheiten wahllos zusammen. Er war der erste, der Poussins künstlerische Prinzipien nicht nur reduzierte, sondern auch deformierte. Von Roland Fréart de Chambray hätte man wohl am ehesten erwarten dürfen, daß er Poussins innere Formgedanken verstand. Er war einer der eifrigsten Verehrer des Meisters und widmete ihm seine: „Idée de la Perfection de la Peinture", die er doch gewiß im Sinne Poussins geschrieben zu haben glaubte. Waren seine Intentionen ursprünglich sicher die besten gewesen, wie auch aus seiner Begeisterung für den *Winter* hervorgeht, so schadete ihm, daß er sein Buch nach langer Trennung von Poussin, fern von ihm schrieb, und in die für ganz Frankreich Ton angebenden Kreise der Pariser Akademie gezogen wurde, die das ganze Kunstschaffen unter ein paragraphiertes System zwingen wollten. Chambray behauptete, man könne nur durch die Antike zur Schönheit gelangen und verlangte eine blinde Nachahmung derselben. Dadurch verzerrte er Poussins Kunstprinzipien. Hätte er nicht aus der Schrift des Franciscus Junius[311] Nutzen gezogen, so würden seine Theorien noch starrer und akademischer geworden sein. Es ist merkwürdig, daß jener halb deutsche, halb holländische Ästhetiker noch am meisten vom Geiste Poussins in sich gehabt zu haben scheint; denn er war nicht doktrinär, nicht engherzig, sondern vertrat größere und allgemeinere Gesichtspunkte. Er sah nicht das Heil in einer einzigen Kunstrichtung, sondern forderte eine Verbindung der Antike und der Moderne,

einen lebendigen Ausdruck von Gefühlen, Begriffen, Bewegungen und Gebärden. Die Farbe erschien Junius allerdings nur eine angenehme Zugabe „pour caresser les yeux". Man gewinnt aus den Schriften von Junius noch den Eindruck, daß er seine Theorien aus der Betrachtung bedeutender Kunstwerke gewann und für das Außerordentliche eines Bildes Gefühl hatte. Das vermissen wir bei den Pariser Akademikern, die ihre Theorien aus abstraktem Ermessen formulierten, mit ihren systematisierten Vorurteilen an die Kunstwerke herantraten und ihnen Zeugnisse ausstellten. Daß die akademischen Kunstprinzipien mit denen des Junius teilweise übereinstimmten, sagt nicht, daß sie aus Junius abgeleitet sind, denn das Gerippe der Juniusschen Theorien war durch italienische Einflüsse schon um 1650 Allgemeingut des kultivierten Europas geworden. Während Junius sich noch in einigen Wendungen und freieren Äußerungen über den doktrinären Zeitgeist des XVII. Jahrhunderts erhoben hatte, erstickte der Doktrinarismus der Akademie von 1663 an jede Individualität.

Der Proportionskanon der Antike wurde als Maßstab hingestellt und als dessen Anwendung Poussins *Mannalese* angeführt. Die Künstler sollten mit dem Zeichnen nach der Antike beginnen und so die Natur korrigieren lernen. Die Farbe sollte mit Ökonomie benutzt werden und nur „plus d'agrément" ins Bild bringen. Man sollte sich hüten, im Ozean der Farbe zu ertrinken. Es wurde koloriert aber nicht gemalt. „Die Farbenreiber wären ebenso große Künstler wie die Maler, wenn diese sich nicht durch die Zeichnung unterschieden", sagte Lebrun[312], um einen Streit zwischen Blanchard und Champaigne zu schlichten. Die Gesten, die Haltung, das Physiognomische sollten — im Unterschied zu den Italienern — klar herausgearbeitet werden. In einer kleinen Schrift: „l'expression des passions"[313] hat Charles Lebrun die Arten, in denen sich die Leidenschaften im Gesicht ausprägen, frei nach Descartes aufgezeichnet, für ihr Erkennen und ihre Ausdrucksmöglichkeiten die verschrobensten Anweisungen gegeben. Er glaubte diesen Kanon der Ausdrucksarten im Geiste Pous-

sins gehalten zu haben. Bourdon lobte Poussin, daß er die *Blinden von Jericho* nicht mißgestaltet, häßlich und jämmerlich dargestellt habe, sondern angenehm und schön und glaubte damit ein Beispiel für Poussins „délectation" gefunden zu haben. Le Brun holte weit aus um zu erklären, warum Poussin *Eliezer und Rebekka* ohne die Schafherde dargestellt habe, und mit ihm betrachteten seine Zeitgenossen wie kurzsichtige Schulmeister Poussins Bilder. Ein jeder sah nur einen winzigen Teil, knüpfte an den Ausdruck der Gesichter, an die Orientierung der Gebärden, an das Kolorit, an die Zeichnung — ob sie im antiken Sinne „richtig" sei —, an die Auffassung des Themas — ob der Text „richtig" interpretiert sei — trocken-gelehrsame „wenn" und „aber", „obgleich" und „immerhin" und entwickelte dann aus diesen zopfigen Begutachtungen und Erwägungen ein System von Verboten und Geboten für die Künstler, durch welches das Inkommensurable meßbar gemacht, das Schöpferische in der Kunst als eine Leistung des tüchtigsten Rationalisten hingestellt wurde. Unübersehbar ist die Reihe der Alchimisten im Reiche der Kunst. In jeder Provinzhauptstadt stand einer auf. Hilaire Pader und Dupuy du Grez in Toulouse, Jacques Restout in Caën, Le Blond de Latour in Bordeaux, Catherinot in Bourges. Sie alle beriefen sich mehr oder weniger auf Poussin, führten ihn als Vorbild und Meister auf und wirkten durch ihre einseitigen Schriften, die ein verzerrtes Bild des Poussinschen Kunstwollens auf seine eigenen Werke projizierten, an der Entstellung seines Wesens. Niemals ist einem Künstler größeres Unrecht nach seinem Tode geschehen als Nicolas Poussin. Die Auswüchse der modernen Goethephilologie sind kindliche Tändeleien gegenüber der methodischen Verzerrung, die Poussin durch die Gefühlsarmut und Beschränktheit der Akademiker zuteil wurde. Der einzige, dessen Einschätzung Poussins sich wenigstens teilweise über die Kurzsichtigkeit der Akademiker erhoben hat, ist André Félibien. Finden wir auch in seiner Darstellung von Poussins Leben und Wirken die trokken gelehrsame Phraseologie der bebrillten Akademiker, so handelt es sich doch großenteils nur um Konzessionen, die der Aka-

demiesekretär Félibien dem allgewaltigen Lebrun gemacht hat[314]. Immer wieder hob Félibien mit besonderem Nachdruck die Einfachheit und Schlichtheit von Poussins Auffassung hervor, betonte, wie er alle Gestalten, Gebärden und Haltungen zu einer Einheit zusammengestimmt hatte. Er bewunderte vielfältig die Wiedergabe atmosphärischer Phänomene in seinen Landschaften, also etwas ganz unakademisches, rühmte die farbige Einheit seiner Bilder und die Art, wie er Lokaltöne brach und zueinander stimmte. Er prägte die schönen Worte: „Das Licht, das seine Gedanken erhellte, war gleichmäßig, rein und rauchlos"[315]. Aber der in den Akademismus verflochtene Zeitgeist überlas diese feinen Worte Félibiens und griff nur die Sätze auf, in denen Félibien Poussin auch als den Erfüller akademischer Maximen hinstellte. So trugen auch seine Schriften dazu bei, in Poussin nur einen Nachahmer der Antike zu sehen, einen korrekten Zeichner, dem die Farbe nichts anderes als „plus d'agrément" war — den ersten Klassizisten.

Poussin war nahezu vierzig Jahre alt geworden, als ihn die klassische Atmosphäre Roms ganz in ihren Bann zog und er — dem Grundtrieb seiner Natur nach Klarheit und logischer Gesetzmäßigkeit folgend — den Ausdruck des Körpers in seiner plastischen Form, die Gruppe in ihren ornamentalen Werten — im Gegensatz zu den malerischen — das Licht als Form klärenden Faktor im Gegensatz zum akzentuierenden und stimmungsbildenden fand.

Solche Malereien abzulehnen, weil sie „klassizistisch" sind, erscheint uns verfehlt. Wie man Kunstwerke nicht ablehnen kann, weil sie impressionistisch, romantisch sind, so kann man sie auch nicht niedrig bewerten, weil sie klassizistisch sind. Alle diese Bezeichnungen deuten nur auf verschiedenartige Quellen der Anregung, eine verschiedenartige Auseinandersetzung mit der Welt, von der jede ihre Berechtigung im großen Entwicklungsstrom hat. Keine ist ein praktisches Programm, und jede entzieht sich daher vollständig einem Wertmaßstab.

Wir müssen aber den Begriff „klassizistisch" als Hauptmerkmal,

das man dem Namen Poussins voranstellen wollte, überhaupt zurückweisen und möchten ihn auf eine attributive Bedeutung, gleichberechtigt mit romantisierend, dramatisierend, illusionistisch und pantheistisch beschränkt wissen. Alle diese Eigenschaften sind Akzidenzien der Substanz seiner Persönlichkeit, Teiläußerungen seines Wesens. Nicht einmal ihre Summe erklärt uns Nicolas Poussin, sondern erst die Erkenntnis der höheren Einheit seiner Seele, der sie subordiniert sind. Es hat zu vielen Zeiten romantisierende, dramatisierende, illusionistische und pantheistische Ausdrucksformen in der Malerei gegeben. Daß man auch vor Poussin zu vielen Zeiten Tendenzen verfolgte, die klassizistisch genannt zu werden verdienen, glauben wir im Verlauf unserer Darstellung angedeutet zu haben.

Auch der Klassizismus wird kausal durch die allgemeine geistige Entwicklung bedingt und tritt in jeder Zeit in anderer Form in Erscheinung; an und für sich kann man den Begriff gerechterweise nur mit einer besonderen Vertiefung in die Antike, einer künstlerischen Auseinandersetzung mit ihrer Formensprache identifizieren. Bei unproduktiven Geistern kann sie zur bloßen Nachahmung herabsinken, als abstraktes, rationell meßbares Ideal zum Gesetz, zum *Akademismus* werden; bei großen Naturen — wie es Poussins Bilder beweisen — eine sehr individuelle Neubelebung und aktive Befruchtung antiker Ausdrucksmöglichkeiten sein.

Aber gerade die in ihrer Auffassung der Antike innerlich verwandten Bilder Poussins von 1635 bis 1638 sind im allgemeinen ohne Wirkung geblieben und es sind nicht seine Werke *dieser* Periode gewesen, die sich die Klassizisten späterer Jahrhunderte zum Vorbild genommen haben. G. J. Drouais knüpfte in seiner Abreise des Tiberius Gracchus an den *Tod der Saphira* an, Garin Hamilton in Andromaches Beweinung Hektors an *die letzte Ölung*, Greuze in seiner Wohltäterin (im Museum zu Lyon) an *das Testament des Eudamides*. In Peyrons und Davids Tod des Sokrates sind Einzelheiten aus der Fußwaschung übernommen. F. H. Fügers *Tod des Germanikus* in der Wiener Akademie hat mit Poussins

Darstellung des gleichen Themas nur die äußerlichen Requisiten gemein. Füger hat ja aber vor allem Poussins typische Darstellung ins Momentane übersetzt. Am ehesten scheinen noch Carstens und Genelli Poussin verwandt, allerdings nur im Kunstwollen; denn im Vortrag und Ausdruck blieben sie in blinder Nachahmung stecken. Das komplizierte Verhältnis von David[316]/ und Ingres[317]/ zu Poussin können wir natürlich nicht erschöpfend darstellen. Beide haben zeitweise an Poussins dramatisierenden Stil angeknüpft, in anderen Epochen ihres Schaffens wiederum ein persönliches Verhältnis zur Antike bewiesen, das uns hier nicht beschäftigen kann.

In Davids Brutus und Sabinern finden sich Faktoren aus verschiedenen Bildern Poussins; alle aber aus Werken nach 1638, also aus einer Periode, in der Poussin sich dem Geist der Antike schon wieder entfernte. Die genannten Epigonenwerke unterscheiden sich von denjenigen Poussins aus den Jahren 1635–39, in denen er den klassischen Vorbildern etwas Gleichwertiges gegenübergestellt hat, vor allem durch die Auffassung, die das Thema nicht typisierte, sondern als Einzelfall dramatisierte und bühnenmäßig pointierte, ferner durch den Vortrag, der bei weitem unpersönlicher als in Poussins Bildern, jede menschliche Anteilnahme und Durchdringung des Themas vermissen läßt, endlich durch die Farbengebung, die nicht harmonistische, sondern koloristische Tendenzen verfolgt.

Die Dramatisierung des Themas tritt bei Poussin aber erst in späteren Bildern hervor, die den Ausdrucksformen der Hochrenaissance, der cartesianischen Interpretation der Leidenschaften und dem corneillanischen Bühnenstil wesentlich näher stehen als der Antike. Die Antike hat niemals ein Thema als Einzelfall dramatisiert, sondern es immer als typische Situation dargestellt. Das Unerquickliche jener Epigonenwerke und Poussins eigener Bilder aus den vierziger Jahren: der *zweiten Sakramentenfolge*, des *Moses vor Pharao*, *Esther*, *Saphira* und der *Ehebrecherin* ergibt sich also nicht — wie die Poussinisten und manche andere nach ihnen uns glauben machen wollen — aus der allzu strengen Nachfolge der

Antike, sondern aus einer doppelten Abkehr von der Natur: Das Thema wurde nicht mehr als eine allgemein oder individuell menschliche Begebenheit aufgefaßt, sondern mit dem Gefühl des Dramatikers vom Standpunkt des Regisseurs aus für den Zuschauer zugespitzt. Diese Vision eines Bühnenbildes wurde dann noch an den formalen Werten einer anderen Kunst — an der Antike, an Raffael oder an Domenichino — kontrolliert, anstatt eine Korrektur an dem Ausdrucksvermögen der Naturformen zu finden.

Diese Arbeitsweise ist nicht klassizistisch sondern akademisch — zwei Begriffe, die schärfer auseinander gehalten zu werden verdienen. — Poussin aber folgte auch dieser Methode in einer, — im Verhältnis zu seinem Gesamtschaffen — so geringen Anzahl seiner Werke, daß man die kritische Ablehnung jener Arbeiten gerechter Weise nicht auf sein ganzes Schaffen übertragen kann.

Ein anderes Problem, das die französische Akademie von ihrem Bestehen an beschäftigt hat, das eng mit Poussins Namen verknüpft ist und um die Wende des XVIII. Jahrhunderts in der französischen Kunstästhetik einen breiten Raum eingenommen hat, ist das Verhältnis zwischen *Form und Farbe,* die Streitfrage zwischen Poussinisten und Rubenisten.

Bereits seit der Mitte des XVI. Jahrhunderts tritt in theoretischen Schriften ein Gegensatz von Form und Farbe in Erscheinung. Daß derselbe nicht nur von Theoretikern, sondern auch von Künstlern empfunden wurde, beweist das Lehrprogramm der Carracci, beweist der Wahlspruch, den Tintoretto auf die Wand seines Ateliers geschrieben haben soll: Il disegno di Michelangelo, il colorito del Tiziano[318]/.

Wir haben Gründe, anzunehmen, daß zu allen Zeiten in diesem Streit um Form und Farbe, farbig mit malerisch verwechselt wurde, so daß es sich also gar nicht um den Gegensatz von Form und Farbe, sondern um einen Gegensatz von plastisch und malerisch gehandelt hat.

Die Stellung eines Künstlers zu diesem Problem zu bestimmen ist schwierig, da es trotz jahrhundertelanger Diskussionen

keine scharf umrissene, allgemein anerkannte Formulierung der Begriffe plastisch und malerisch gibt. Ein jeder begreift darunter etwas anderes und jeder müßte eigentlich eine gründliche Definition seiner Formulierung dieser Begriffe seiner Anwendung derselben vorausschicken. Wir begnügen uns damit zu erklären, daß wir eine Bildgestaltung, der es auf die Wiedergabe der von Licht und Dunkel, von atmosphärischen und umgebenden Einflüssen *bedingten Erscheinung* ankommt, *malerisch* nennen, im Gegensatz zu einer plastischen Wiedergabe, die das *absolut gegebene Sein* eines Objektes fassen will. Mit anderen Worten: Malerisch nennen wir eine künstlerische Form, die eine *Anregung zur Vorstellung eines optischen Eindrucks* geben will, während wir die plastische Kunstform als die Vermittlung einer *Vorstellung der abtastbaren Form* erkennen.

Es ist nur eine *Folge* des verschieden orientierten Kunstwollens, daß die malerische Absicht mit den Faktoren des Eindrucks: Licht und Schatten, Hell und Dunkel arbeitet, die plastische Absicht mit Linien und Flächen.

Die reinste Form des malerischen Ausdrucks ist mit der reinsten Form des plastischen Ausdrucks unvereinbar, da Linien und Flächen, die Ausdrucksmittel des plastischen Wollens, sich unter dem Einfluß von Licht und Schatten verwischen und verunklaren, zu Massen von Hell und Dunkel werden, woraus folgt, daß andererseits die detaillierte Deutlichkeit der plastischen Form nur durch einen Verzicht auf malerische Reize möglich wird.

Ganz anders liegen die Dinge in dem Verhältnis zwischen Form und Farbe. Es ist gleichgültig, ob die deutliche, plastische Form in einer Farbe, in einer Vielheit von Farben oder schwarz-weiß gegeben wird, ob eine koloristische oder eine harmonistische Farbenempfindung sie schafft, da die Farbe an und für sich die plastische Deutlichkeit nicht beeinflussen kann.

Obwohl das Quattrocento und Cinquecento koloristische und harmonistische Farbentalente aufwies, ist die Malerei dieses Zeitalters aus der Flächen- und Linienkunst nicht herausgekommen.

Daß irgendeine Änderung in der koloristischen Auffassung niemals zur malerischen Auffassung führen kann, ja daß beide überhaupt nichts miteinander gemein haben, ergibt sich aus der Anwendung des Tintorettoschen Wahlspruches: Die Verbindung der Tizianschen Farbe mit michelangelesker Zeichnung.

Denken wir uns an Stelle der starken Lokalfarben in Michelangelos Heiliger Familie in den Uffizien auf die scharf umrissenen Flächen der Zeichnung die extensiv kürzere aber intensive und harmonistische, d. h. auf eine harmonische Gesamtwirkung gestellte Farbenskala des Tizian projiziert, so würde das Bild — für den Geschmack unserer Zeit vielleicht — koloristisch gewinnen, malerisch sich aber durchaus nicht verändern. Den umgekehrten Beweis liefert Tintorettos Kunst selbst, die sich um malerische Probleme und malerische Reize bemühte, dafür aber weit entfernt von der funktionellen Klarheit michelangelesker Formengebung blieb.

Schon das XVII. Jahrhundert scheint also malerisch mit farbig verwechselt zu haben. Vielleicht ist der unerquickliche Kolorismus der Manieristen ein Beweis dafür. Wie dem ganzen Barock war es auch ihnen um malerische Wirkungen zu tun. Theoretischen Regeln folgend, aber ohne die Instinktsicherheit malerischer Talente suchten sie malerische Wirkungen in koloristischen Effekten, d. h. in einer Häufung von Lokaltönen, wodurch sie natürlich das Zeitideal verfehlten.

Wie steht es nun mit Poussin? Sein Grundtrieb nach Klarheit und Logik prädestinierte ihn zum plastischen Sehen der Dinge. Und doch hat er wie kein anderer Künstler mit solchen Anlagen sich malerischen Problemen hingegeben.

In der venetianischen Epoche gestaltete er in Licht und Dunkelheit. Gleichzeitig hat er seine Bilder in wenigen Farben aufgebaut: gelb, blau, rot, die aber von höchster Intensität sind und zu harmonischen Einheiten verschmolzen sind. Diese malerische Epoche seines Lebens umfaßt etwa fünfzig Bilder, also ein Drittel der bekannten Werke. Hierzu kommen als weitere Beweise

seiner malerischen Begabung die in Massen und Flecken geteilten, in Licht und Schatten gegebenen Zeichnungen nach der Natur und die malerischen Hintergründe in vielen plastischen Bildern.

Von 1635 bis 1648 traten, wie wir gesehen haben, die malerischen Tendenzen hinter plastischen Interessen zurück, mit denen aber kein Mangel an Farbe verbunden ist. Seine Werke zeigen die harmonistische Tendenz. Wenn er auch die Lokalfarbe nicht mehr ganz in Licht und Dunkel verschwimmen ließ, so verwob er sie doch zu einem einheitlichen Ganzen. Nur in der *zweiten Sakramentenfolge* und in ihr nahestehenden Bildern verfolgte er rein koloristische Tendenzen, aber nicht im Sinne des „plus d'agrément", sondern in dramatisierender Bedeutung. In den letzten *Landschaften*, in *Apollo und Daphne* besonders, kehrte er zur malerischen Auffassung zurück und strebte nach einem Gesamtton im Sinne eines Cézanne.

Vergleichen wir die Zahl der in dieser und jener Kunstweise gehaltenen Bilder Poussins, so erkennen wir aus der Quantität beider, daß das Charakteristische seiner Persönlichkeit nicht im Malerischen und nicht im Plastischen, sondern in beidem liegt, und wir empfinden noch einmal bewundernd die Vielseitigkeit seines Wesens, die Spannweite seines Künstlertums. Lebrun konnte sich nur in bezug auf eine verhältnismäßig geringe Anzahl seiner Bilder das Recht nehmen, Poussins Stil rein plastische anstatt malerische Tendenzen zu unterlegen. Daß er sein gesamtes Kunstwollen als plastisch deutete, ist ein Verrat an seinem wahren Wesen, ein Glied in der langen Kette der Entstellungen. Daß Lebrun das plastische Prinzip im Namen Poussins als Gesetz der Akademie erhob, ist ein zweiter Verrat, der ihm widerfuhr.

Hier drängt sich uns noch einmal Poussins Wahlverwandtschaft mit Goethe auf. Goethes Entwicklungslinie, die von der frühen Lyrik des Werther zu Egmont, zu der klassizistischen Iphigenie, schließlich zu Hermann und Dorothea und zu der metaphysischen Tiefe des Faust führte, ergibt eine durchsichtige

Parallele zu Poussins Entwicklung. Und wie Poussin hoch über den akademischen Zeitgenossen und Nachfolgern stand, so thronte auch Goethe in olympischer Weisheit und Vielseitigkeit über den Einzelbestrebungen seiner Zeit.

Mit demselben Recht, wie Lebrun aus einigen Werken Poussins ein akademisches Programm abgeleitet hat, hätten die Deutschen aus Iphigenie Leitsätze einer literarischen Akademie herausentwickeln und sich auf Goethe berufen können.

Poussins Wunsch nach möglichster Klarheit — nicht im stofflichen oder repräsentativen Sinn der Akademie, sondern in der Auffassung, dem Vortrag, der Bildform — trieb ihn dazu, sich malerisch zu beschränken. Die Akademie drehte Poussins Methode um. Malerisch sein ist überflüssig. Das beweist Poussin. Folglich verzichte man auf die Farbe.

So sprachen die Poussinisten. Daß es ihnen darauf ankam, das plastische Sehen gegen das malerische auszuspielen, und hier sich also wiederum der verhängnisvolle Irrtum zwischen farbig und malerisch geltend macht, aus dem den Klassizisten des XIX Jahrhunderts ein ernster Nachteil erwuchs — beweisen alle Aussprüche der Akademiker. Lebruns Worte: „Le dessin imite toutes les choses réelles au lieu que la couleur ne représente que ce qui est accidentel“[319] kann man nur in diesem Sinne interpretieren: Das objektive Sein der Dinge läßt sich nur in zeichnerisch-plastischer Deutlichkeit fassen; die durch atmosphärische Dinge bedingte Erscheinung der Objekte aber erlaubt eine malerische Behandlung. — Poussin blieb bei dieser Erkenntnis und machte sie sich in allen Werken zu Nutze. Erst die Akademie knüpfte einen Wertbegriff daran, stellte das eine über das andere.

Die Rubenisten waren um nichts besser; sie setzten gewissermaßen das andere über das eine. Aber mit der Reaktion, die in einigen Kunstamateuren gegen die allzu strengen Regeln mit Perrault sich gegen das längst ertötete Götzenbild Poussin wandte, war auch schon der erste Schritt dem gemäßigten Liberalismus entgegengetan, der mehr als die revolutionäre Einseitigkeit dazu geeignet war, das akademische Gebäude zu erschüttern.

Roger de Piles[320]/, der — stellt man ihn auch oft als den energischen Wortführer der Rubenisten hin — schon Kompromisse schloß, vertrat die Ansicht: „La fin de la peinture n'est pas tant convaincre l'esprit que de tromper les yeux . . . Cependant il est aisé de voir que ce qui a le plus de part à l'effet qui appelle le spectateur, c'est le Coloris composé de toutes ses parties qui sont le Clair-obscur, l'harmonie des couleurs, et ces mêmes couleurs que nons appelons Locales, lorsqu'elles imitent fidellement chacune en particulier la couleur des objets naturels que le Peintre veut représenter. Mais cela n'empêche pas que les autres parties ne soient nécessaires pour l'effet de toute la machine, et qu'elles ne se prêtent un mutuel secours, les unes pour former, les autres pour orner les objets peints, pour leur donner du goût et de la grâce, pour instruire les amateurs de Peinture d'une manière, et les Peintres d'une autre; enfin pour plaire à tout le monde." Wie Roger de Piles' Ansichten sich weiter entwickelt haben, ersehen wir am besten aus R. A. Castel: „L'optique des couleurs", die 1740 erschien. Dort heißt es[321]/: „La Peinture peut absolument se passer des couleurs, pour représenter toutes choses; mais elle ne peut se passer de clair obscur, parce qu'elle ne peut se passer de dessein. Le clair obscur peut se passer de couleur; mais la couleur ne peut se passer de clair obscur; le clair obscur est la base, la couleur n'est qu' un accident." „La peinture est une optique pratique . . . Un seul point où les modernes me paraissent avoir enchéri sur les anciens à cet égard, est la distinction précise, qu'ils ont faite de la Chromatique en coloris et en clair obscur."

Hier ist das malerische Problem klar von dem Farben-Formproblem geschieden, gleichzeitig aber auch schon die Relativität der ganzen Bewertung empfunden, und freie Bahn für die geschaffen, welche von allzu strengem Für oder Wider beengt, ein neues persönliches Ziel suchten.[322]/

Die Entwicklung aber wurde weder durch den Kampf für die Zeichnung, noch durch den Kampf für die Farbe gefördert, sondern durch den Kampf an und für sich, der die Kräfte stählte, das

Gefühl ermutigte, der Persönlichkeiten schmiedete. Denn nicht in der Wahl zwischen plastischen oder malerischen Ausdrucksmitteln erweist sich der Meister, sondern in der Überzeugungsgewalt der Persönlichkeit, die ihr Kunstwollen mit solcher Kraft dem Beschauer vermittelt, daß ihm Empfindung und Vorstellung in dieselben Schwingungen versetzt werden, wie sie den Künstler zum Schaffen anregten.

E X K U R S E

André Félibien nach einem Gemälde von Charles Lebrun. Gestochen von P. Drevet.

ERSTER EXKURS

DIE QUELLEN

Das Leben Nicolas Poussins ist uns nur fragmentarisch bekannt. Wir können seine Biographie nicht lückenlos vom Tage seiner Geburt bis zu seinem letzten Atemzuge durchführen, weil die Dokumente für mehr als einen Zeitabschnitt versagen. Als wichtigste und direkteste Quelle dienen uns die eigenhändigen Briefe des Meisters, 193 an der Zahl. Von diesen befinden sich gegenwärtig 141 in der Bibliothèque nationale zu Paris; 12 sind nur in Kopien im französischen

Institut in Paris erhalten; 20 sind in verschiedenen privaten und öffentlichen Sammlungen verstreut. Außer diesen handschriftlichen Exemplaren hat Félibien noch weitere 8 und Bottari noch 11 Briefe veröffentlicht, deren Originale seit dem 17. Jahrhundert verschollen sind. Zu diesem wertvollen Material sind noch 6 Rechnungsauszüge hinzuzufügen, deren Originale die Pariser Nationalbibliothek verwahrt, 13 Briefe von Poussins Auftraggebern und Freunden, die sich am gleichen Orte befinden, ein Erlaß Ludwigs XIII., dessen Kenntnis uns durch Bellori vermittelt worden ist, Poussins aphoristische Betrachtungen über die Malerei, deren Überlieferung wir ebenfalls Bellori verdanken, die lateinische Fassung von Poussins Testament, die in den städtischen Archiven zu Rom verwahrt wird und die zum ersten Male von Mlle. Em. F. S. Pattison, in einem Artikel der Zeitschrift L'Art. 1882, p. 121, darauf in dem Buche von A. Bertolotti, Artisti Francesi in Roma 1886, p. 108, zuletzt in der Neuausgabe von Poussins Briefen, p. 193, veröffentlicht wurde, endlich das Original des Testamentes in italienischer Sprache vom 21. September 1665, dessen erste Niederschrift sich heute in der Kanzlei des Notars Antonio Bini zu Rom, 46 via Campo Marzio befindet. Eine wortgetreue Kopie und zwei französische Übersetzungen werden unter Nr. 12347 in der Pariser Nationalbibliothek aufbewahrt. Diese drei Manuskripte sind nach Poussins Tode von Jean Dughet an Monsieur de Chantelou gesandt worden. Von den 193 Briefen sind 145 an Paul Fréart sieur de Chantelou[1]/ Conseiller et Maître d'Hôtel, ordinaire du roi gerichtet; von ihnen befinden sich 133 nebst der Testamentsabschrift und zwei Briefen, die sein Schwager Jean Dughet[2]/ unmittelbar nach seinem Tode an Chantelou schrieb, in dem Dossier

1/ Paul Fréart, sieur de Chantelou, wurde in Le Mans am 25. III. 1609 als zweiter Sohn des Provinzialhauptmanns Jean Fréart geboren, trat in die Industrie ein, wurde zusammen mit seinem Bruder Roland Fréart, sieur de Chambray, der später die französische Ausgabe von Leonardos Traktat mit Poussins Zeichnungen veranstaltete, 1638 von Sublet de Noyers als Unterbeamter im Ministerium aufgenommen. In dieser Stellung trat er durch seinen Bruder mit Poussin in Beziehung und wirkte für dessen Berufung nach Paris. Nach de Noyers Sturz 1643 wurde er nacheinander Rat und Sekretär des Königs, Sekretär des Herzogs von Enghien, endlich erster königlicher Haushofmeister, als welcher er 1694 starb. Als de Noyers 1640 Chantelou beauftragte, Poussin aus Rom zu holen, knüpfte sich zwischen ihm und Poussin die Freundschaft, die bis zum Tode des Meisters währte und oft schwärmerische Formen annahm. 1646 wurde er zum Führer Berninis durch Paris bestellt. Sein Tagebuch aus dieser Zeit enthält wertvolle Angaben über Poussins Bilder.

[il] n'aime, n'estime, ne révère
Que les ouvrages du Poussin

heißt es im Banquet des Curieux über ihn. Vgl. Marolles, Paris ou la description succinete et assez ample de cette grande ville 1677. Poussin Correspondance, Félibien a. v. O.. H. Chardon, les Frères Fréart. Le Mans 1867. Edmond Bonnafé, Dictionnaire des amateurs français, Paris 1884. Chennevières usw.

2/ Jean Dughet wurde als der jüngere Bruder Gaspards 1613 in Rom geboren und starb dort

12347 der Pariser Nationalbibliothek, 9 als Kopien im französischen Institut, zwei sind uns durch Félibien übermittelt worden. Einer ist im Magazin Pittoresque, p. 195, veröffentlicht worden; 30 Briefe sind an den Seigneur Commandeur Cassiano del Pozzo[1]/ gerichtet, sie sind in verschiedenen Sammlungen verstreut: einer in der Bibliothèque Nationale zu Paris, vier im British Museum zu London, einer in der Bibliothek zu Nantes, einer wurde durch eine Kopie Ph. de Chennevières bekannt, drei, die schon durch Bottari bekannt waren, wurden auf der Auktion Tillon versteigert, einer wurde von Chambray auf einer Auktion bei Pattik und Simpson in London am 18. Dezember 1848 für 85 Fr. gekauft, drei, die Thibaudeau für Chennevières kopierte, waren früher in der Sammlung F. Naylor, zwei figurierten ehemals in der Kollektion Alfred Huth in London und wurden auf die gleiche Weise wie die vorigen bekannt, einer gehört dem Kapitän Archibald Morrison Fonthillhouse Wiltson in England; einer befindet sich in der Sammlung des Comte Allard de Chollet, einer wurde am 9. Dezember 1852 mit der Sammlung des Baron de Frément versteigert. Für die übrigen Briefe an Cassiano del Pozzo können wir uns nur auf Bottari berufen. Fünf Briefe Poussins sind an Monsieur Noyers[2]/, Conseilleur du Roy gerichtet, von denen sich drei in

1675(?). Poussin nannte ihn „mon fou de beau-frère", weil er leichtsinnig und verschwenderisch war, setzte ihn aber als Haupterben ein. Er soll (?) 1678 dem Abbé Nicaise in Dijon alles, was er noch von seinem Schwager besaß, zum Kauf angeboten haben; er starb im tiefsten Elend, so daß seine Habseligkeiten verkauft werden mußten, um die Begräbniskosten zu bestreiten. Advielle p. 119.

1/ Cassiano del Pozzo wurde 1584 in Turin als Sohn einer vornehmen piemontesischen Familie geboren, studierte in Bologna und Pisa, wurde darauf Kommandeur des Ordens von St. Etienne und ließ sich in Turin nieder, wo er Simon Vouet kennen lernte und protegierte; er wurde darauf Richter in Siena, siedelte Anfang der zwanziger Jahre des XVII. Jahrhunderts nach Rom über und wurde 1623 Sekretär des Kardinals Francesco Barberini, knüpfte in dieser Stellung zu dem Künstlerkreise der Barberini, vor allem zu Domenichino, Pietro da Cortona, du Quesnoy, Poussin, Pietro Testa, Algardi, Mignard usw. persönliche Beziehungen an, begleitete Barberini auf seinen Reisen nach Frankreich und Spanien, von denen er Ende des Jahres 1626 heimkehrte, um sich von da an fast ausschließlich der Kunstpflege zu widmen; er wurde von Barberini mit der Leitung der Ausgrabungen betraut und hat aus seinem ernsten persönlichen Kunstinteresse heraus zahlreiche Denkmäler vor dem Untergang gerettet. Seine Sammlungen von Münzen, Medaillen, Statuen, Gemälden, Manuskripten, Büchern und Handzeichnungen genossen Weltruf. Er war Poussin ein treuer Freund. Er starb am 24. XII. 1657.

Carlo Dati, Elogio del Cassiano Pozzo. Firenze 1664.

Die Korrespondenz der oben genannten Künstler.

J. Dumesnil, Histoire des plus célèbres amateurs italiens et de leurs relations avec les artistes. Paris 1853, p. 403—550.

2/ François Sublet de Noyers, baron de Dangu, geboren gegen 1578, war zuerst Beamter der Finanzverwaltung, wurde darauf mit der Verwaltung der Befestigungen beauftragt, 1636 Staatssekretär des Krieges, am 13. IX. 1638 noch dazu Oberaufseher der Bauten. Er war ein mittelmäßiger Kopf, ohne feinere Bildung und Lebensart, großzügig aus Ehrgeiz. Seine Kunstpolitik verschlang große Mittel, litt aber durch den Mangel an einheimischen Künstlern und den Streitig-

der Bibliothek Nationale zu Paris befinden; einer ist nur durch Félibiens Vermittlung bekannt geworden und der fünfte ist uns durch die Kopie im französischen Institut zugänglich. Durch Félibien sind drei Briefe an den französischen Maler Jacques Stella[1]/ auf uns gekommen; die Originale sind verschollen.

Charles Errard / Porträt von Roland Fréart de Chambray.

Zwei Briefe an den französischen Maler Jean Le Maire[2]/ befinden sich in der Bibliothèque Nationale zu Paris. Weiter sind noch Briefe Poussins an Abraham Bosse[3]/, Chambray[4]/, Abbé Nicaise, Hilaire Pader[5]/, Ratabon[6]/, sowie einige Mitteilungen geringfügiger Art bekannt. Aus allen diesen Briefen, ferner aus seinem ernsten und gewissenhaften Charakter können wir schließen, daß er ein weit eifrigerer Briefschreiber war, als aus diesem Material hervorgeht. Es genügt,

keiten zwischen Vouet, Lemereier, Fouquier und Poussin Schiffbrueh. Am 10. April 1643 fiel er in Ungnade und starb am 20. X. 1645. Lomazzo und Mariette scheinen ihn mit Recht beschuldigt zu haben, in Fontainebleau mit anderen Nuditäten die Leda des Michelangelo verbrannt zu haben. Über ihn und seine Beziehungen zu Poussin siehe: Sauval, Histoire et recherche des antiquités de Paris (beendet 1654, erschienen:) 1724 Paris, T. II p. 217. Mariette, Abecedario. T. I p. 224. Félibien. Poussin, Correspondance. Piles. Tallemant des Rèaux. Chennevières usw. Ch. Jouanny bereitet eine Monographie über de Noyers vor.

1/ Jacques Stella, Maler, stammte aus einer flämischen Malerfamilie, die sieh in Lyon niederließ, wurde nach Félibien II p. 652/8 dort 1596 geboren, ging mit 20 Jahren naeh Italien, trat in Florenz in die Dienste des Großherzogs Cosimo de Medicis, erhielt von ihm die gleiche Pension wie Callot und arbeitete dort 4 Jahre. 1623 ging er naeh Rom und entfaltete dort eine reiehe Tätigkeit, kehrte 1634 über Venedig und Mailand nach Paris zurüek, wo ihn Richelieu festzuhalten verstand. Er starb 1657 im Louvre.

2/ Jean Le Maire, Maler, wurde nach Félibien, II. Bd.. p. 659, 1597 in Dammartin bei Paris geboren, trat in die Dienste des Marquis de Chanvalon, der ihn studieren ließ. Als zweiter Lehrer wird Vignon genannt. Chanvalon sandte ihn nach Rom, wo er 18—20 Jahre blieb. 1642 ging er mit Poussin zum zweiten Male naeh Rom, blieb aber nur kurze Zeit, kehrte nach Paris zurück, wurde beim Brand eines Pavillons der Tuilerien verletzt und starb 1659.

3/ Abraham Bosse, Stecher und Kunsttheoretiker, geboren 1602 in Tours als Sohn eines Schneiders, arbeitete in Paris anfangs naeh Bellange, von 1629 an unter Jean de St.-Igny, schuf unter dessen Einfluß zahlreiche Radierungen mit Zeitmotiven. In späteren Jahren wirkten noeh Claude

darauf hinzuweisen, daß uns kein einziger Brief des Künstlers an seine Eltern, an seine Stiefschwester, seinen Schwager und seine Frau erhalten ist. Das Unvollständige dieser Lebensdokumente wird dadurch noch unverkennbarer, daß die uns bekannte Korrespondenz Poussins sich nur zwischen den Jahren 1639—1665 und 1666 bewegt. Das Datum der beiden frühesten Briefe, deren erster von Bottari in das Jahr 1626, deren zweiter von Félibien in das Jahr 1637 gesetzt wird, ist unsicher. Und doch dürfen wir froh sein, über das kostbare Material verfügen zu können, das nur ein Zufall in den sichern Besitz der Pariser Nationalbibliothek führte. Die Originale der Briefe, die Poussin an Paul Fréart de Chantelou richtete, gelangten durch Erbschaft in den Besitz von dessen Großneffen, Favry de Chantelloup[1]. Zwischen 1754 und 1755 wurden diese Briefe von einem intimen Freunde des Besitzers, dem königlichen Bauaufseher Duchesne, kopiert. Die Originale selbst erbte ein Herr de Selle, der ihren Wert scheinbar geringachtete. Jedenfalls galten sie seit 1796 als verschollen. Diese Annahme erhöhte den Wert der Kopien. Sie gingen in den Besitz des Architekten Dufourny über, der sie herauszugeben beabsichtigte, jedoch starb, bevor er diesen Plan verwirklichen konnte. Von dessen Erben erwarb 1823 die Akademie des Beaux-Arts auf Veranlassung des Ministers Comte de Corbière das Manuskript, das von dem ständigen Sekretär der Akademie, Quatremère de Quincy, für den Druck vorbereitet wurde.

Mellan und H. Goltzius auf ihn ein. Seit 1643 unterrichtete er in Perspektive, seit 1648 an der Académie de peinture und verfaßte zahlreiche Schriften. Er starb am 14. Februar 1676 in Paris.

4/ Roland Fréart de Chantelou, sieur de Chambray, Kunstschriftsteller, Bruder des Paul Fréart de Chantelon, geboren zu Le Mans gegen 1600, gestorben gegen 1676, bereiste Italien, lernte in den dreißiger Jahren Poussin in Rom kennen, wurde 1638 königlicher Rat, später Hofprediger, holte mit seinem Bruder 1640 Poussin aus Italien. Er ist hauptsächlich durch zwei Werke bekannt geworden: „Parallèle de l'architecture antique avec la moderne, avec un recueil des dix principaux auteurs qui ont écrit des cinq ordres" (Paris 1650, II. A. 1689, III. A. 1702) und „L'Idée de la perfection de la peinture, démontrée par les principes de l'art" (Le Mans 1662). 1650 gab er außerdem in Paris eine französische Übersetzung der „Quatre livres d'architecture de Palladio" heraus, 1651 eine Übersetzung des „Traité de la peinture" von Leonardo da Vinci mit Zeichnungen Poussins, und 1663 eine Übersetzung der „Perspektive" von Euklid.

5/ Hilaire Pader, Maler und Dichter, geboren 1617 in Toulouse, studierte unter Chalette in seiner Heimat, ging gegen 1638 oder 1640 nach Rom, blieb dort mehrere Jahre, trat gegen 1653 in die Dienste des Fürsten von Monaco, kehrte einige Jahre später nach Toulouse zurück, gründete dort eine Akademie, malte für mehrere Kirchen seiner Heimat, verfaßte zahlreiche Schriften, unter denen „La peinture parlante" (1653) die verbreitetste wurde. Er starb 1677 in Toulouse. Ph. de Chennevières hat ihm den vierten Band seiner „Recherches sur la vie et les ouvrages de quelques peintres provinciaux de l'ancienne France" gewidmet (Paris 1862).

6/ Ratabon, Antoine de wird in einem Schriftstück vom 9. Juli 1645 als „Conseiller du Roy, intendant des bastiments de France et sècrétaire de M. de Noyers", wohnhaft im Hause des Genannten, rue Neuve St. Roch, aufgeführt, ist von Florent Le Comte, Cabinet des singularitez, Paris 1700 T. III, p. 71, flüchtig als surintendant des Bâtiments, 1656 als Chef derselben erwähnt.

1/ Correspondance de Nicolas Poussin publiée par Jouanny, Paris 1911. Vorrede p. VI e ff.

Ein Jahr darauf erfolgte die Ausgabe des Buches „Collection de Lettres de Nicolas Poussin" bei Firmin Didot in Paris.[1] Im Jahre 1856 wurden durch einen Zufall die verloren geglaubten Originale der Briefe aufgefunden und am 13. Januar 1857 von der kaiserlichen Bibliothek für 5000 Fr. erworben. Dieser glückliche Umstand ermöglichte festzustellen, daß die 1755 ausgeführte Kopie der Briefe zahlreiche Fehler, Ungenauigkeiten und willkürliche Änderungen aufwies; als erschwerend kommt noch hinzu, daß der von Quatremère de Quincy besorgte Druck dieser Kopie neue Flüchtigkeiten und ungerechtfertigte Abänderungen enthielt, die teilweise dem Herausgeber, teilweise dem Drucker zur Last zu legen sind.[2] So lag es also nahe, daß eine Neuausgabe der Poussinschen Briefe beschlossen wurde, mit der am 28. März 1857 Ph. de Chennevières[3] betraut wurde. Aber diese neue Publikation hat noch über ein halbes Jahrhundert auf sich warten lassen. Chennevières starb über dieser Arbeit; nach seinem Tode übernahm Lechevallier-Chevignard das ganze Material und endlich brachte unter den Auspizien von Paul Desjardins und Henry Lemonnier Charles Jouanny die Ausgabe zum Abschluß, die 1911 als fünfter Band der neuen Periode der Archives de l'art français, herausgegeben von der Société de l'histoire de l'art français, erschien. Diese sorgfältig bearbeitete Neuausgabe der „Correspondance de Poussin" enthält die sichersten und vorzüglichsten Dokumente für das Leben Poussins und die Datierung seiner Bilder.

Als zweite Quelle dient uns die Schrift des Italieners Giovanni Pietro Bellori: „Vite de Pittori, scultori et architetti moderni", die 1627 in Rom in Buchform erschien. Im Jahre 1903 gab Georges Rémond eine französische Übertragung der Poussin gewidmeten Kapitel dieses Buches heraus. Bellori wurde 1615 in Rom geboren, studierte in seiner Vaterstadt und wurde von der Königin Christine von Schweden zum Verwalter ihrer Bibliothek und Kunstschätze ernannt. Papst Clemens X. verlieh ihm den Titel „Antiquario di Roma". Er starb 1696.

Wir danken diesem Zeitgenossen biographische Notizen, Bilderbeschreibungen und die Übermittlung von Poussins Betrachtungen über die Malerei, die er sicher-

1/ Diese Ausgabe kommt nicht selten im Antiquariat vor.

2/ Ph. de Chennevières, Essais sur l'histoire de la peinture française. Paris 1894, p. 306 7.
Lechevallier-Chevignard, G., La publication des lettres de Poussin.
Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français 1907 p. 13 eff.
R. Schneider, La première édition des lettres de P. ibidem 1909 p. 251 8.

3/ Chennevières-Pointel, Charles Philippe, Marquis de, geboren in Falaise 1820, gestorben in Paris 1899, Verfasser mehrerer belletristischer Werke. Seine kunstkritischen Hauptwerke sind:
Recherches sur la vie et les ouvrages de quelques peintres provinciaux de l'ancienne France. 6 Bände 1847—1854.
Essais sur l'histoire de la peinture française (1884).
Souvenir d'un Directeur des Beaux-Arts 1888/9.

lich nach den Gesprächen des Meisters niedergeschrieben haben wird. Er war einer der nächsten Freunde Poussins, nahm an seinem täglichen Leben teil, saß an seinem Tische, begleitete ihn auf seinen abendlichen Spaziergängen, war in seinen letzten Lebenstagen um ihn, folgte seinem Sarge und schrieb auf sein Grab: „Parce piis lacrymis". Seine grundlegenden Kunstanschauungen, die nicht frei von tendenziöser Färbung sind und schon auf das XVIII. Jahrhundert weisen, finden sich im Vorwort seiner Vita. Ihm erschien die klassische Antike der höchste Ausdruck der Kunst. Er verschwieg Bernini ganz, verehrte Raffael, feierte die Carracci als Neuerer und hielt seiner Zeit Poussin als Muster vor.

Als zweiter Zeitgenosse kommt der französische Vasari, André Félibien, écuyer, Sieur des Avaux et de Javercy, in Betracht, der 1619 in Chartres geboren wurde, in Paris studierte, 1647 zum Sekretär des französischen Botschafters, Marquis de Fontenay Mareuil in Rom ernannt wurde. Später kehrte er nach Chartres zurück, heiratete dort, wurde durch Colbert nach Paris berufen, 1666 durch ihn zum Geschichtschreiber der Akademie der Malerei und 1671 zum Sekretär der Akademie der Architektur ernannt. Er starb 1695. Während seines römischen Aufenthaltes lebte auch er in der nächsten Umgebung Poussins, war ihm Kamerad und Freund, durchdrang sein Denken und Schaffen und gab sich willig seinem Einfluß hin. Das geht aus seinen Schriften deutlich hervor.

Immerhin müssen wir kritischerweise in Betracht ziehen, daß Félibien Poussins Bekanntschaft in Rom erst gemacht hat, als der Künstler schon über 50 Jahre alt war, und daß sich daher in Poussins Erinnerungen, die er an Félibien weitergab, kleine Irrtümer eingeschlichen haben können. Auch ist nicht anzunehmen, daß Félibin sein Werk sofort geschrieben hat, da es erst 1685 erschien. In weiteren vier Jahrzehnten konnten also in bezug auf Datierungen, Namensnennungen (wie z. B. die Umänderung Fürst von Eggenberg in d'Echemberg) Ungenauigkeiten unterlaufen, die wir heute berücksichtigen müssen. Es wäre daher falsch, ausschließlich nach Félibien eine Chronologie der Poussinschen Werke aufzustellen, wenn wir auch im großen und ganzen uns auf ihn stützen. Auch Félibiens kunsttheoretische Betrachtungen erfordern eine kritische Stellungnahme; sie spiegeln in gewisser Hinsicht Poussins Anschauungen getreu wider, machen aber mehrfach den Akademikern Konzessionen. Diese Wendung, die erst in Félibiens Pariser Jahren eintrat, war eine Folge seiner offiziellen Stellung, die ihm mehr als eine Schwierigkeit bereitete. Aber gerade, indem er durch die Verhältnisse innerlich so gebogen wurde, wie es aus seinen Büchern hervorgeht, können wir aus ihnen um so wahrheitsgetreuer die Wandlung des Geschmackes, des Stiles und des Ideals seiner Zeit entnehmen. Félibien ist der Verfasser zahlreicher theoretischer und beschreibend-führender Schriften über die schönen

Künste. Sein Hauptwerk, auf das wir uns hier stützen, ist: „Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes", dessen erster Band 1666, dessen vierter Band, der auf den Seiten 240—411 die Poussinmonographie enthält, erst 1685 in Paris erschien. 1688 erschien eine zweite Auflage mit nur geringen Abweichungen. Auch die 1706 in Amsterdam erschienene dritte Auflage ist noch brauchbar, während die 1725 in Trévoux herausgegebene vierte Auflage ganz unzuverlässig ist.

Von weiteren Zeitgenossen, die Poussin persönlich gekannt haben, ist der römische Maler Giovanni Battista Passeri zu nennen, der von 1610—1679 lebte und dessen lebendige, kritisch oft scharfe Schriften — 36 Biographien — erst hundert Jahre nach seinem Tode unter dem Titel: „Vite de pittori, scultori et architetti che anno lavorato in Roma, morti dal 1641 fino al 1675" in Rom 1772 erschienen; ferner Bonaventure d'Argonne, gegen 1634 zu Paris geboren, der anfangs Advokat war, dann in den Karthäuser Orden eintrat. In seinen „Mélanges d'histoire et de litterature", die Vigneul Marville 1699—1701 in Rouen herausgab, ist einiges für Poussin Bemerkenswerte enthalten. Auch der Abbé Nicaise ist zu erwähnen, der 1623 in Dijon geboren wurde, mehrere Jahre in Rom lebte, mit Poussin in Verkehr stand und zu den engeren Freunden gehörte. Er starb am 20. Oktober 1701 in Villey. Seine Korrespondenz, die in der Pariser Nationalbibliothek verwahrt wird, enthält einige interessante Aufschlüsse. Endlich hat der größte deutsche Maler und Theoretiker des XVII. Jahrhunderts Material über Poussin überliefert: Joachim von Sandrart, der am 12. Mai 1606 in Frankfurt am Main geboren wurde, unter Isselbergh in Nürnberg, Sadeler in Prag, G. Honthorst in Utrecht studierte, 1627 nach England, 1629 über Bologna nach Rom ging, wo er bis 1634 blieb und mit Poussin in persönlichen Verkehr trat. Seine Erinnerungen an Poussin finden wir im zweiten Bande seiner Teutschen Akademie, die 1675—1679 in Nürnberg erschien.

Über die Kunstanschauungen der Zeit geben außerdem Roland Fréard de Chambray, der Maler und Dichter C. A. Dufresnoy[1]/, mit dem Poussin vielleicht in

1/ C. A. Dufresnoy, Maler und Dichter, wurde 1611 in Paris geboren. Seine Eltern wünschten, daß er Arzt würde. Gegen deren Willen studierte er von etwa 1630 an 2 Jahre erst unter Périer, dann unter Vouet, begab sich gegen 1634 nach Rom und bezog, als etwa 2 Jahre darauf Mignard nach Rom kam, mit diesem zusammen eine Wohnung. Beide kopierten im Palazzo Farnese mehrere Bilder für den Cardinal de Lyre; Dufresnoy malte Bilder für die verschiedensten Amateure, verfaßte sein Gedicht über die Malerei in lateinischer Sprache, ging mit Mignard 1653 nach Venedig und kehrte, nachdem er dort 2 Jahre gearbeitet hatte, nach Paris zurück. Siehe Félibien T. II, p. 662/8. Paul Vitry, „De C. A. Dufresnoy pictoris poemate". Paris 1901. In dieser Schrift sind alle Werke Dufresnoys aufgezählt. Sein Werk „L'art de peinture" erschien mit französischer Übersetzung von R. de Piles 1673 in Paris.

persönlichen Beziehungen stand, und Roger de Piles[1]/, der Verfasser der Balance des peintres, Aufschluß.

Seine einflußreichen Schriften, sowie die Vorträge in der Académie royale de peinture et sculpture in Paris sind für die Zeitstimmung um 1700 charakteristisch. Schon Roger de Piles führt uns ins XVIII. Jahrhundert. In dieser Epoche hat sich noch eine wertvolle Quelle erschlossen, deren Hauptschatz in einer Reihe von Briefen Poussins besteht, die in dem Buch „Raccolta di Lettere sulla pittura, scultura ed architettura" in den Jahren 1754—1773 veröffentlicht wurden. Der Verfasser und Herausgeber Giovanni Gaetano Bottari wurde am 15. Januar 1689 in Florenz geboren, warf sich mit einem außergewöhnlichen Eifer auf das Studium aller Geisteswissenschaften, promovierte 1716 als Doktor der Theologie, siedelte 1730 nach Rom über, wurde zum Antiquario und zum Prälat am römischen Hof ernannt, und starb 1775 in Rom. Bottari war einer der fruchtbarsten Schriftsteller seiner Zeit und hat besonders in seiner Briefsammlung wertvolle Dokumente vor dem Untergang gerettet.

1/ Roger de Piles.

Maler, Stecher, Schriftsteller und Diplomat, geboren 1635 in Clamecy (Nièvre), starb in Paris 1709. Als Maler und Stecher ist er kaum bekannt; dagegen hatten seine kunsttheoretischen Schriften auf seine Zeit einen bedeutenden Einfluß; sie alle sind vereint in der Gesamtausgabe von 1767 zu Paris: Oeuvres diverses de Roger de Piles. 5 Vol. Er ist durch seine freundschaftlichen Beziehungen zu Dufresnoy für das Zeitalter Poussins von Interesse.

Seine hauptsächlichsten Einzelschriften sind:

Abrégé de la vie des peintres. Paris 1699. Deutsche Ausgabe Hamburg 1710. Parteischrift für Rubens und gegen Poussin.

L'art de la peinture d'Alphonse Dufresnoy, traduit en français avec des remarques. Paris 1668.

Conversations sur la connaissance de la peinture. Paris 1677.

Dissertations sur les ouvrages des plus fameux peintres avec la vie de Rubens. Paris 1681.

Les premiers éléments de la peinture pratique. Paris 1685.

Idée du peintre parfait. Paris 1699.

Cours de peinture par principes, suivi d'une dissertation sur la balance des peintres. Paris 1708. Deutsch Leipzig 1760.

„Le clos Poussin“ nach einer Radierung von L. Coutil 1879.

ZWEITER EXKURS

POUSSINS FAMILIE UND GEBURT

Aus Bellori entnehmen wir, daß „Nicolas Poussin im Jahre 1594 in Andelys in der Normandie geboren wurde“. Er starb, schreibt Bellori p. 35, „le 19. jour de novembre, l'an 1665 vers le milieu du jour, et avait d'âge soixante et onze ans et cinq mois“. Félibien wiederholt die gleichen Angaben, fügt aber noch den Monat als ergänzende Zeitbestimmung für die Geburt hinzu. Auf dem Selbstbildnis Poussins im Louvre zu Paris steht von seiner eigenen Hand geschrieben: „Effigies Nicolai Poussini Andelyensis pictoris Anno aetatis 56, Romae Anno Jubilei 1650. Am 29. Mai 1650 schrieb Poussin an Chantelou (Corr. p. 414), daß er das für ihn gemalte Porträt vollendet habe. Auf der dritten Seite des Briefes, hinter dem Briefe selbst, den Jean Dughet nach Poussins Tode an Chantelou richtete,

findet sich folgende handschriftliche Bemerkung[1]/, die nicht mit Chantelous Schriftzügen verwandt ist: „Nicolas Poussin peintres des plus illustres apres l'antiquite, nasquit au bourg d'Andely, province de Normandie, le . . . du mois de juin de l'an 1594, d'une famille noble et peu accomodée, est mort à Rome le 19. nouembre 1665."

Die Handschrift und Orthographie dieses Postskriptums weisen auf das Ende des XVII. Jahrhunderts und stammen entweder aus den römischen Kreisen Poussins oder aus der Umgebung Chantelous in Paris. Auf diese zeitgenössischen Zeugnisse gestützt, die unabhängig voneinander sind und übereinstimmen, haben bisher die meisten Biographen geschlossen, daß Nicolas Poussin im Juni 1594 in Les Andelys geboren sei. Archivalische Beweise für dieses Datum sind nicht mehr vorhanden, da die Kirchenakten[2]/ von Notre Dame in Les Andelys sehr unvollständig sind und u. a. auch gerade von 1589—1594 eine große Lücke aufweisen. Wir würden uns bei dieser Datumbestimmung nicht länger aufhalten, wenn nicht der Unterpräfekt Marquis de la Rochefoucauld-Liancourt in seiner „Histoire de l'Arondissement des Andelys" im Jahre 1813 geschrieben hätte (II. Aufl. 1853, p. 141): „Dans ce temps, si fécond en troubles en discordes et en faux calculs de tous genres, Andely recueillit la gloire la plus douce et la plus éclatante qui l'ait illustré. Poussin y naquit dans une chaumière, le 15. juin 1593, à Villers, hameau dépendant d' Andely. Son père fidèle à Henri IV. avait été ruiné dans les guerres civiles, et peu après la prise de Vernon il avait épousé Marie Delaisement, dont la famille est encore trés nombreuse dans le Vexin." Dieses Geburtsdatum, der 15. Juni 1593, ging auch 1825 in das Werk Charles Nodiers: „Voyage pittoresque dans l'ancienne France" über, wurde 1853 in der zweiten Auflage des oben erwähnten Werkes noch einmal abgedruckt, als ob es niemals einen Widerspruch erfahren hätte, und findet sich seit der Zeit in verschiedenen Biographien. Wir können ihm nicht zustimmen, da ihm jede archivalische Unterlage fehlt, also kein zwingender Grund vorliegt, das Zeugnis der Zeitgenossen zu verlassen. Möglich ist ja, daß La Rochefoucauld zu Anfang des XIX. Jahrhunderts die Kirchenakten noch unversehrt vorgefunden und benutzt hat, seltsam aber muß es erscheinen und nur durch die leichtfertigere Arbeitsweise damaliger Geschicht-

1/ Nat. Bibl. zu Paris ms. 12 347 fol. 261. Corr. p. 467. Anm. 1.
Jouanny nimmt an, daß der Kopist die Bemerkung schrieb.

2/ Victor Advielle, Recherches sur Nicolas Poussin et sur sa famille. Paris 1902.
Gewissenhafte, gründliche und erschöpfende Archiv-Untersuchungen. Wir stützen uns auf dieses Buch. Herr A. Coutil, der Konservator des Poussin-Museums in Les Andelys, half uns einige Untersuchungen nachzuprüfen und zu ergänzen. Wäre Poussin 1593 geboren, hätte er schon 1611 von Les Andelys nach Paris gewandert sein müssen, d. h. bevor Varin seine Hauptwerke dort malte.

schreiber erklärlich, daß er den Beweis für seine Behauptung schuldig geblieben ist. Selbst ein so gewissenhafter Archivforscher wie Victor Advielle hat keinerlei Beweise für dieses neue Geburtsdatum Poussins finden können. Als im Jahre 1851 Poussin in Les Andelys ein Denkmal errichtet wurde, setzte man offiziell sein Geburtsdatum auf den 15. Juni 1594 fest.[1]/ Die Herkunft, der Wohnsitz, das Alter seiner Eltern, sind ebenso schwer völlig klarzustellen. Auch hier versagen die Archive vielfältig. Wir berufen uns wiederum auf die schon angeführten Zeugnisse Belloris, Félibiens, auf die Nachschrift in Jean Dughets Brief und die Inschrift auf Poussins Selbstbildnis und nehmen Les Andelys als Geburtsort unseres Künstlers an, zumal alle Annahmen eines andern Heimatsortes sich archivalisch nicht erhärten lassen. Wollten wir sie alle einzeln durchsprechen, würden wir uns in weitläufige, unbeweisbare und daher unnützliche Spekulationen verlieren. Erschwerend für die Untersuchungen über die Familie unseres Poussin kommt noch hinzu, daß, wie wir aus dem Dictionnaire critique von A. de Jal im Jahre 1872 ersahen, der Name Poussin im XVI. Jahrhundert in Frankreich sehr verbreitet war. Félibien schreibt[2]/: „Nicolas Poussin nasquit à Andely en Normandie l'an 1594, au mois de juin. Son père nommé Jean, estoit de Soissons; et ceux qui l'ont connu, asseûrent qu'il estoit de noble famille, mais qu'il avoit peu de bien, parce que ses parents avoient esté ruinez durant les guerres civiles sous les Rois Charles X. Henry III. et Henry IV. en service desquels il avoit porté les armes. Aussi, ce fut après la prise de la ville de Vernon que Jean Poussin, qui estoit à ce siège avec un de ses oncles de mesme nom, Capitaine dans le Régiment de

---

1/ Zuletzt hat Elisabeth Denio (p. 4) zu beweisen versucht, daß Poussin 1593 geboren ist; archivalische Beweise standen auch ihr natürlich nicht zur Verfügung. In der Hauptsache stützte sie sich auf La Rochefoucaulds unbewiesene Behauptung, glaubte Bellori einen Subtraktionsfehler nachweisen zu können, indem sie meinte, Poussin hätte 1593 geboren sein müssen, wenn er am 29. Mai 1650 an Chantelou schrieb, daß er sein Porträt, auf dem er Anno aetatis 56 geschrieben hatte, vollendet habe. Aber gerade diese Inschrift ist ein Beweis für das Geburtsjahr 1594. Als dritten Beweis führt E. Denio den Totenschein Poussins an, dessen Ungenauigkeit mir nicht genug Überzeugungskraft zu besitzen scheint: „Fidem facio ego infrascriptus curatus ecclesiae parochialis St. Laurentie in Lucina cler reg. de Urbe qualiter in libro mortuorum fol. 165 reperitur infrascriptur particula videlicet il di 19 novembre 1665. Nicolo figlio del quondam Gio. Peresin (das soll sein Name sein!) della diocesi di Andelis in Normandia marito dell. Sigra. Anna Pussina romana mori nella communione di Sta. madre chiesa, in età anni 72 (mit vollen 72 Jahren starb er sicher nicht; entweder im 71. oder 72. J. und 5 Monaten) nella casa dove abitava in strada Paolina, ricevè tutti li S. S. Sacramente, e fu seppelito in questa chiesa, usw. In quorem fidem usw. datum Romae hac di 29. mensis Augusti, anno 1780. J. Bapta. Catafficon curatus. Wäre Poussin 1593 geboren, hätte er schon 1611 von Les Andelys nach Paris gewandert sein müssen, d. h. bevor Varin seine Hauptwerke dort gemalt hat.

2/ F. p. 309. Baldinuccis Mitteilung, daß Poussins Vater unter dem König von Navarra, späterem Heinrich IV. diente, ist wohl aus Bellori entnommen. XII., 357.

CLOS POUSSIN,

A VILLERS-SUR-ANDELYS

OU EST NÉ

NICOLAS POUSSIN

PEINTRE,

Le 15 Juin 1593.

Il contient 26 ares 50 centiares, n°. 215, section L, du plan cadastral des Andelys (Eure) de 1829.

Il appartient à M. Passy, ancien député de l'Eure qui a pour fermier M. Coutil, cultivateur à Villers.

Andelys (Eure) juin 1851.

Andelys. — Imp.-Lib. de Mad. veuve Saillot.

Thavannes, épousa Marie de Laisement, veuve d'un Procureur de la mesme ville nommé le Moine, de laquelle il eût Nicolas Poussin.“ Bellori schreibt p. 5: „On dit Nicolas de la noble famille des Poussins en Picardie, dans le Comté de Soissons, où Jean, son père, né au milieu des troubles civils, avait suivi l'armée, soldat du Roi de Navarre, qui fut par la suite Henry IV. le Grand, Roi de France. En quel temps, demeurant Jean Poussin aux Andelys de Normandie, lieu situé à quelque distance de Paris, là, selon la disposition du Ciel, prit femme, et l'an 1594 lui naquit un fils, qui au baptême fut appelé Nicolas.“ Beide zeitgenössischen Mitteilungen tragen den intim gefärbten Charakter persönlicher Übermittelung und verscheuchen dadurch gerade alle Zweifel an Les Andelys als Geburts-

ort. Félibien hat uns auch die Vornamen seiner Eltern übermittelt. E. de Barthélemy hat 1877 die Geschichte des Marschalls de Saulx-Thavannes geschrieben, in dessen Regiment nach Félibien ein Onkel Poussins gedient hat. Es würde unfruchtbar sein, hier die Kriegszüge dieses Marschalls wiederzugeben, da die Namen von Poussins Onkel und Vater darin nicht vorkommen. Advielles Forschungen in den Archiven dieses Regiments und der Familie Thavannes sind ebenfalls ergebnislos verlaufen. Wir sind also auf Vermutungen angewiesen, da wir nicht einmal wissen, ob eine Mitteilung, die Théodore Michel in einem Feuilleton „Vernon Ancien et moderne", das im Juli 1893 in der Tageszeitung „le Républicain de Vernon" erschien, auf einer authentischen Quelle beruht. Michel schreibt: „Après la bataille d'Jvry, Jean Poussin, hommes d'armes, avait tenu garnison à Vernon. Il y fit la connaissance de Marie Delaisement, veuve de Claude le Moine, procureur, l'épousa, puis, ayant quitté le service, se retira à Villers, près Andely." Die gleiche Mitteilung ist scheinbar schon im Jahre 1863 von Brossard de Ruville in seiner „Histoire de la ville des Andelis et de ses dépendances" benutzt worden, wo es in Band II, Seite 418 heißt: „Après la bataille d'Ivry, gagnée par Henry IV. sur le duc de Mayenne, le 14. mars 1590, la ville de Vernon ouvrit ses portes à l'armée royale victorieuse. Parmi les hommes d'armes que le roi laissa dans la ville pour la garder, et qui furent hébergés par les habitants se trouvait Jean Poussin. On a lieu de supposer que ce dernier reçut l'hospitalité chez Marie Delaisement, veuve Lemoine: étant devenu libre et ayant fait la conquête de son hôtesse, il l'épousa." Auch der Name Lemoine war in jener Zeit sehr verbreitet; ein Procureur dieses Namens ist heute archivalisch nicht mehr festzustellen. Dagegen ist archivalisch festgestellt, daß Nicolas Delaisement, der Großvater unseres Poussin, gegen 1592 Patrimonialrichter in Vernon war. Daraufhin haben Geschichtschreiber von Vernon[1]/ die Geburtsstätte Poussins für ihr Städtchen in Anspruch genommen, was aber von Poussin selbst deutlich genug widerlegt worden ist. Wann und wo Poussins Eltern getraut worden sind, können wir ebenfalls nicht mehr feststellen. Durch Ruville wissen wir nur, daß Marie Delaisement 1577 und 1578 unverheiratet in Les Andelys wohnte und daß sie 1582 mit Claude Le Moyne verheiratet war. Aus dieser Ehe hatten sie eine Tochter, die gegen 1604 G. Letellier heiratete, dem sie vier Kinder gebar. Es ist glaubwürdig, daß Marie Delaisement bald nach dem Tode ihres ersten Gatten Jean Poussin heiratete, und daß die Neuvermählten sich gegen 1592 in dem Weiler Villiers bei Andelys

1/ Poussin soll nach Théodore Michel 41 rue aux Huiliers geboren sein. Als 1851 in Les Andelys Poussin ein Denkmal errichtet wurde, protestierten die Lokalgelehrten Bonnin und Chassant, da sie behaupteten, Poussin sei in Vernon geboren.

niederließen. Es ist nicht anzunehmen, daß Marie Delaisement mit dieser Heirat eine gute Partie machte; denn Jean Poussin muß etwa 50 Jahre alt und durch die aufreibenden Kriegszüge ziemlich verbraucht gewesen sein. Für ihn war diese Ehe wahrscheinlich ein ruhiger, glücklicher Hafen, nachdem er sich so lange in Kriegszügen herumgetrieben und dabei fortgesetzt von der Hand in den Mund gelebt hatte, ohne einen festen Besitz zu erwerben. Unsere Kenntnisse über den Haushalt der Eltern sind gering. Im September 1613 haben Jean und Marie Poussin[1]/ bei einem Notar eine Urkunde unterzeichnet über zwanzig Perchen Land, die Poussins Mutter gehörten, zu Nicolas Ferains Gunsten, wofür sie mit 16 Livre bezahlt wurden. Da Marie Poussin des Schreibens nicht mächtig war, hat sie auf dem Kontrakt mit drei Kreuzen unterzeichnet. Aus dem März 1635 wissen wir von einem zweiten Geschäft über zwei Are Land, das Marie Poussin, die in diesem Schriftstück als Witwe des Jean Poussin bezeichnet wird, mit ihrem Enkel Nicolas Letellier abschloß. Zieht man diese jämmerlich kleinen Handelsabschlüsse in Betracht, stellt man sich das bescheidene Grundstück von etwa einem Morgen Umfang an der Rue de Villiers in Villiers bei Les Andelys vor, auf dem der Überlieferung nach das Besitztum von Poussins Eltern gelegen haben soll, so kann man wohl annehmen, daß ihre Lebensführung ärmlich war.

1/ Archives de l'Art français. Paris 1851. T. I. p. 3.

Les Andelys. Naturaufnahme.

DRITTER EXKURS

POUSSINS HEIMAT UND JUGENDZEIT

Villiers liegt auf einem Hügel, ein stilles, müdes Dorf, in dem das Leben seit Jahrhunderten eingeschlafen scheint. Die zerbröckelnden, demütigen, mit Stroh gedeckten Hütten scheinen sich verschüchtert von den Stürmen, die zu allen Zeiten über sie hinfegten, in den Boden zu verkriechen. Von der Behausung, wo Poussin geboren und aufgewachsen sein soll, sind nur noch Mauerreste vorhanden; ein Birnbaum steht einsam auf der Stätte, die man Clos Poussin heißt. Es ist so schweigsam auf der Dorfstraße, daß nicht einmal Neugierige dem Fremden nachschauen. Hat man die letzten Katen hinter sich, so schaut man über welliges Gelände, das vom schmalen Band des Gambon durchzogen wird, kühlt sich eine

Weile in einer stolzen Pappelallee und gelangt nach halbstündiger Wanderung auf einsamer Straße, von der man die mannigfachen Höhenzüge übersieht, die sich den Talmulden entlang ziehen und zuweilen nach innen schroff abfallen, nach Grand Andelys. Die Doppelstadt Les Andelys liegt an der Mündung des Gambon in die Seine, 21 Kilometer von Evreux, 16 Kilometer von St. Pierre du Vauvray, einer Station an der Eisenbahn Paris—Rouen, mit der es durch eine Lokalbahn verbunden ist; Le Grand Andelys ist heute der Hauptort des Arondissement Eure. Das große und das kleine Andelys, die zusammen les Andelys[1]/ bilden, erinnern ein wenig an jene Städte Griechenlands, die sich aus zwei verschiedenen Gruppen zusammensetzten: die eine für den Innenhandel, die andere für den Überseeverkehr. Le Grand liegt einen Kilometer von der Seine entfernt, am Ufer des Gambon. Le Petit ist der Hafen am Hauptfluß. Getreidemühlen, Lohgerbereien, Seidenspinnereien, die teils in der Stadt, teils hart am Flußufer liegen, verarbeiten die Produkte dieser Provinz an Ort und Stelle; Früchte, Getreide, Mehl, Rohleder, Seide werden von Les Andelys auf breiten, schwerfälligen Kähnen seineaufwärts nach Paris und abwärts nach Rouen und Le Havre befördert; sie gehen von dort teilweise bis über den Kanal. Ein bedeutender Durchgangsverkehr von und nach Paris zieht an Les Andelys vorüber; Handel und Industrie dieses Städtchens sind alt; allerdings im letzten Drittel des XVI. Jahrhunderts und im ersten Drittel des XVII. Jahrhunderts lagen sie schwer darnieder, stockten zeitweise ganz. Dennoch aber belebten Segelschiffe den Fluß; an windstillen Tagen wurden die Frachtkähne, die zu der Zeit allerdings nicht von den Industrieprodukten des Landes schwer waren, den Fluß entlang getreidelt; Ruderboote dienten als Fähren und auf kleinen Nachen trieben Fischer auf dem breiten Strom dahin; Angler standen am Ufer; an heißen Sommertagen wurde im Fluß gebadet und geschwommen. Das alles sah Poussin, als er Knabe war und hier aufwuchs. Später in Rom mag er sich an diese Kindheitseindrücke erinnert und in dem Tiber gleichzeitig den Fluß seiner Heimat geliebt haben; denn das Leben am Flusse und auf demselben, wie es sich im XVII. Jahrhundert abgespielt haben mag und heute noch am Ufer der Seine in Les Andelys abspielt, hat Poussin mannigfaltig auf den schönsten Bildern seiner Reifezeit geschildert. Er hat in diesen Gemälden niemals ein bestimmtes Motiv mit realistischer Akribie wiedergegeben; sondern das Motiv über die Wirklichkeit emporgehoben und diese Landschaften häufig mit Einzelmotiven belebt, die nicht immer dem Flusse Roms entsprachen. So ist es sehr wohl möglich, daß seine Campagnaeindrücke sich mit Kindheitserinnerungen durchsetzten, zumal der Tiber nicht in der Weise

1/ Porée, Guide du Touriste aux Andelys ebendort 1893.

belebt ist, wie die Flüsse auf Poussins Bildern und wie auch die Seine in Les Andelys. Aber noch mehr Requisiten der Poussinschen Gemälde finden sich in der Landschaft seiner Heimat: die weißen Wege am Flußufer, die Inseln inmitten des Stromes, die schroff und hart am Ufer abfallenden Felswände, die verstreuten Bäume, die hart am Rand des Wassers stehen, die massigen Baumkulissen, die welligen Gelände, der malerische Blick von Hügeln auf ein Städtchen, ein Dorf, die einzelnen weißen Häuser, die an Abhängen kleben, ein stolzes Schloß mit festen Mauern, Türmchen und Zinnen auf dem Rücken einer Höhe, das mächtig den Fluß beherrscht, und weit über Land schaut: Le château Gaillard. Hier hatte Ludwig X. im Jahre 1314 seine Gemahlin Marguerite de Bourgogne und ihre beiden Schwestern Jeanne und Blanche, die des Ehebruchs angeklagt waren, gefangen gesetzt. Dieses Schloß ist das Theater vieler Dramen der Geschichte gewesen, bis Ludwig XIII. am 5. Februar 1616 dem Parlament von Rouen befahl, den Bau vollständig zu zerstören. Dieses Opfer war nur eines und zwar eines der letzten, wie sie die unruhvolle Zeit forderte. Nicht nur gewaltige Burgen wurden dem Erdboden gleich gemacht, sondern auch Städte verwüstet, Kirchen zerstört, Dörfer verheert, das bürgerliche Leben erschüttert und gelähmt und das ganze Land untergraben und entkräftet. Diese Verwüstungen waren im XVI. Jahrhundert so allgemein, so tiefgreifend, daß die Bauern den Mut verloren, ihr Land zu bestellen, da die trüben Erfahrungen sie fürchten lassen mußten, daß die aufkeimende Saat ja doch wieder von Kriegsheeren niedergetreten würde. Industrie und Handel standen still.[1]/ Die Frachtkähne, die man während dieser unruhigen Zeiten auf den Flüssen sah, waren mit alten Kleidern, Hüten und Stiefeln beladen, die jährlich auf über tausend Schiffen von fremden Ländern in den normännischen Häfen eintrafen und von dort durch die ganze Normandie und Pikardie versandt wurden, um den Einwohnern Gelegenheit zu geben, sich billig, wie die Not es verlangte, zu kleiden. So groß war die Armut des Landes. Am schlimmsten war die völlige Disziplinlosigkeit, das Fehlen jeder Autorität; die Unordnung war so allgemein, daß Räuberbanden, wie sie sich häufig, infolge von Zahlungsstockungen ihrer Führer, von den regulären Truppen loslösten, das Land nach eigenem Ermessen durchziehen und ungehindert plündern, morden und brennen konnten.

Théodore Agrippa d'Aubigné[2]/ hat ein ergreifendes Bild von den schlimmen

1/ Paul Lacroix, Le XVIIe siècle Paris 1880/82.
Ferdinand Lotheisen, Zur Kulturgeschichte Frankreichs. Wien 1889.
Henri Lemonnier, L'Art français au temps de Richelieu et Mazarin. Paris 1893.

2/ Théodore Agrippa d'Aubigné, Oeuvres complètes Ed. Réaume et Cassade. Paris 1877.
Bd. IV. „Les Tragiques" p. 32, 46. Bd. II. „Traité sur les guerres civiles." p. 3—32.

Wirkungen dieser Bürgerkriege entworfen. In seinem Epos „les Tragiques" klagt er:

O France désolée! O terre sanguinaire! Non pas terre mais cendre! . . .
. . . La ville est un corps mort, il (le prince) passe sur le ventre.
Et ce n'est plus du lait qu'elle prodigue en l'air,
C'est du sang . . .
. . . les pitoyables mères
Pressent à l'estomac leurs enfants perdus
Quand les tambours français sont de loin entendus.

Frankreich war eine bluttriefende Schaubühne, auf der nicht ein regelrechter Krieg zwischen zwei Parteien ausgefochten wurde, sondern Generäle, Marschälle und Herzöge sich untereinander in wüstem Parteihader befehdeten, aus dem bald dieser, bald jener vorübergehend als Sieger hervorging.

Kurz vor Poussins Geburt war es gerade Heinrich IV. gelungen, dieses wilde Durcheinander persönlichster Interessenwirtschaft ein wenig zu schlichten und zu beruhigen. Erlöst von diesen furchtbaren Schrecknissen atmete das ganze Land auf. Die Bevölkerung griff wieder zur Arbeit, bestellte die Äcker und suchte von neuem dem ergiebigen Boden Früchte zu entlocken: Sullys Programm ist bekannt: „Labourage et paturage sont les deux mamelles qui nourrissent la France, les vraies mines et trésors de Pérou." Es ist auffällig, wie diese Erholung des landwirtschaftlichen und handwerklichen Lebens in allen Provinzen gleichzeitig das künstlerische Leben wachrief. Die künstlerische Betätigung stieß im Bürgertum auf keinerlei Vorurteile. Der Künstler zählte zum mittleren Bürgerstand und gehörte zwischen Handwerker und Kaufleute; zu ersteren durch seine Tätigkeit, die nicht nur das Malen, sondern auch Anstreichen, Kopieren, Einrahmen und Vergolden in sich schloß; zu letzteren dadurch, daß er häufig einen Laden führte, Bilder kaufte, tauschte und verkaufte. Noch lange blieb daher das Verhältnis der geringeren Künstler zu ihren Auftraggebern dem eines Kaufmann zum Kunden ähnlich. Künstler genossen ein festgegründetes Ansehen, weil sie, wie die übrigen Gewerbetreibenden eine Korporation bildeten, Lehrlinge annahmen, Gesellen und Meisterzeugnisse ausstellten. Innerhalb der Künstlerkorporation vererbte sich, wie in den andern Berufen, das Gewerbe häufig vom Vater auf den Sohn fort, wie u. a. in den Familien: Clouet, Elle, Lebrun, Lenain, Mosnier, Stella und Vouet. Nachdem die Kriegslust verraucht war, das gesamte Leben des Landes wieder in Geleise der Ordnung einlenkte, Wohlstand und Reichtum wieder wuchsen, keimten auch geistige Interessen neu auf, erwachte im Adel und in der Geistlichkeit wieder das Bedürfnis nach Kunst. Die italienische Gesellschaft wurde ein Vorbild, das nach und nach umfassenderen Ein-

fluß gewann. Es fanden sich fürstliche, adelige, geistliche Mäzene, die Dichter und Gelehrte um sich sammelten, sich die Ausbildung eines Künstlers angelegen sein ließen, ihn in ihr Haus aufnahmen, ihn bei Hofe empfahlen. Heinrich IV. liebte die Dichtkunst, pflegte die repräsentative Architektur und umgab sich mit Künstlern. Marie de Médicis und Ludwig XIII. bauten diese Tradition weiter aus. Bedeutende Künstler wurden als „valet de chambre" oder als „Gensdarm" dem königlichen Hausstand eingeordnet, vollzogen aber selten die ihrem Titel entsprechenden Obliegenheiten, sondern genossen nur deren Privilegien. Schon Heinrich IV. räumte einigen Künstlern Wohnungen in seinem Palast ein, erließ ihnen verschiedene Steuern, wie die Armentaxe, die Abgaben für Straßenbeleuchtung und -Reinigung. Durch diese mannigfachen Bevorzugungen, die den Künstlern vom Könige eingeräumt wurden, und in denen der Adel dem Herrscher zuweilen nacheiferte, wird auch der zunehmende Wohlstand einiger dieser Künstler erklärlich. Hatten sich um 1610 alle diese günstigen Lebensbedingungen auch noch nicht erfüllt, so waren doch schon damals die Aussichten für einen jungen Menschen, der die Künstlerlaufbahn einschlagen wollte, keine schlechten. Die Eltern konnten nach dem Entwicklungsgang, den die Korporation vorschrieb, beruhigt in die Zukunft ihres Sohnes blicken, und Eltern und Sohn durften in heimlichen Träumen von späteren Jahren das Leben des reifen Künstlers von höfischem Glanz erleuchtet sehen. Nicolas Poussin und seine Eltern werden kaum so helle Zukunftsphantasien gesponnen haben. War der Vater schon zur Zeit, da er um Marie Delaisement freite, geschwächt und müde, so wird er schnell gealtert sein. Er starb vor 1635. Da das von Nicolas' Mutter in die Ehe gebrachte Grundstück kaum sehr ertragreich gewesen sein mag, war es den Eltern sicher nicht leicht, sich durchs Leben zu schlagen. Es muß ihnen daher hoch angerechnet werden, daß sie trotz dieser schwierigen Verhältnisse für ihren Sohn soviel Ehrgeiz besaßen, ihn gründlich in den Elementarfächern unterweisen zu lassen. Dieser Unterricht wird einem Geistlichen obgelegen haben, da die Schule in Les Andelys erst wesentlich später eröffnet wurde.

Félibien schreibt über Poussins Jugendzeit[1]:

„Si-tost qu'il fut en âge d'aller aux écoles, ses parents eûrent soin de le faire instruire. Il donna de bonne heure des marques de la bonté de son ésprit, mais particulierement de l'inclination qu'il avoit pour le dessin: car il s'occupoit sans cesse à remplir ses livres d'une infinité de differentes figures, que son imagination seule lui faisoit produire, sans que son pere, ni ses maistres pussent l'empecher, quoy-qu'ils fissent toutes choses pour cela, croyant qu'il pouvoit employer son

1/ Félibien. II. T. p. 310/11.

temps plus utilement à l'étude. Cependant Quentin Varin Peintre assez habile, et dont je vous ay parlé, ayant connu le genie de ce jeune homme, et les belles dispositions qui paroissoient déjà en luy, conseilla à ses parens de le laisser aller du costé où la Nature le portoit; et l'ayant luy-mesme encouragé à dessiner, et s'avancer dans la pratique d'un Art qui sembloit luy tendre les bras, il luy fit espérer qu'il y feroit un progrés considerable. Les conseils de Varin augmenterent de telle sorte le desir que le Poussin avoit de s'attacher à la Peinture, qu'il s'y donna tout entier. —"

Bellori[1]/ berichtet in ähnlichen Wendungen das gleiche.

Vielleicht hatte der erste Lehrer in der Malerei kein größeres Verdienst an dem jungen Nicolas, als daß er ihm gegen den Willen der Eltern durch seinen Rat auf den richtigen Weg half. Jedenfalls hat Poussin dem Quentin Varin bis an sein Ende eine rührende Dankbarkeit bewahrt; es ist daher anzunehmen, daß er menschlich Gründe hatte, ihn auch in späteren Jahren als seinen Lehrer zu nennen, trotzdem der reife Poussin dem Quentin Varin wenig zu verdanken hat.

1/ Bellori-Rémond. p. 5/6.

Les Andelys: Blick auf das Schloß Gaillard. Naturaufnahme.

VIERTER EXKURS

QUENTIN VARIN

Wie das Verhältnis Poussins zu Varin zustande gekommen ist, wissen wir nicht. Unstreitig war es kein Wahlverhältnis, sondern der Zufall, der Varin nach Les Andelys verschlagen hatte, wurde die Ursache, daß der nach Kunst verlangende Knabe sich diesem Maler näherte. Wie über Poussins Jugendjahre und seine Beziehungen zu Varin uns die Archive fast gänzlich im Stich lassen, so auch über Quentin Varin selbst.

Über Quentin Varin hat zuerst Chennevières[1]/ das vorhandene Material zusammengestellt, dann nach den archivalischen Entdeckungen des Abbé Réquin[2]/ noch einmal überarbeitet. E. Denio[3]/ versuchte, es in Deutschland einzuführen und Advielle[4]/ hat es in jüngster Zeit noch einmal nachgeprüft und ergänzt. Bis gegen Ende des vorigen Jahrhunderts glaubte man, daß Varin aus Amiens stammte. Neuerdings ist mit ziemlicher Sicherheit festgestellt, daß Quentin Varin[5]/ um das Jahr 1570 in Beauvais geboren wurde, in seiner Heimat von dem Mönch François Gaget, von dem die Kathedrale in Beauvais einige Bilder birgt, die Malerei erlernte, dann von dem Kapuzinerbruder Bonaventure aus Amiens in der Perspektive unterrichtet wurde, und am 19. April 1597 bei einem Maler Pierre Duplan in Avignon als Geselle beschäftigt war.[6]/ Abbé Requin fand in den achtziger

1/ Chennevières, Peintres provinciaux. Bd. I. p. 217—236.
Ders. in Revue de l'art français IV. 1887, Januar, Februar.
Ders., Essais sur l'histoire de la peinture française p. 80/86.

2/ Abbé Réquin, Réunion des Soc. des Beaux-Arts des dép. Avignon 1888 p. 340/3.

3/ Denio, N. Poussin p. 4/9.

4/ Advielle, Recherches p. 67—75.

5/ Die Schreibweise des Namens ist verschieden: Quintin Varin, Quentin Varin, Quintin Warin, Quentin Warin. Das Schriftstück in Avignon trägt die Signatur Quentin Warin; das W scheint durch Schreibungeschicklichkeit entstanden zu sein. In Andelys wird sein Name mit V geschrieben.

6/ Der Arbeitsvertrag zwischen Varin und Duplan, den Abbé Réquin auffand und 1888 in der „Réunion des Sociétés des Beaux Arts des Départements" p. 340 veröffentlichte, lautet:

Saichent tous que l'an mil cinq cent nonante sept et le dix neuvième jour du mois d'apvril après-midi devant moi et les tesmoins soubnommés, personnellement estably honneste fils Quen-

Jahren des vorigen Jahrhunderts bei einem Schuster in Avignon[1] eine Leinwand, auf der eine sitzende Madonna dargestellt ist, die das Kind auf dem Schoße hält, während Johannes und Joseph es anbeten. Dieses Bild zeigt auf der Rückseite die Signatur: Varin pinxit 1600. Aus der linearen und farbigen Geschicklichkeit dieses Bildes und ebenso aus Varins Kontrakt mit Duplan kann man schließen, daß Varin damals wenigstens 25 Jahre alt, vielleicht sogar schon ein wenig älter war. Auf diese Signatur stützt sich die Datierung seiner Geburt; auf die Angaben in „le Nobiliaire de vertu"[2] die Annahme, daß er in Beauvais geboren wurde und bei Gaget und Bonaventure den ersten Unterricht empfing. Von Avignon kehrte Varin in die Picardie zurück und ließ sich in Amiens, dem Wohnsitz seiner Mutter[3], nieder, wo wir heute noch Arbeiten des Künstlers begegnen. Am 20. November 1607 heiratete er Antoinette Maréssal aus dieser Stadt. Das junge Paar ließ sich nahe am Dom in der Rue Basse Notre Dame nieder und hatte vier Kinder, die 1609, 1611, 1613 und 1615 in Saint Firmin en Castillon getauft wurden. Die Taufregister beweisen, daß Varins Familie in

---

tin Varin, du lieu de Beauvais en Picardie, lequel de son bon gré, pour lui et les siens (Frau und Kinder?) à l'advenir, a loué luy et ses œuvres à maistre Pierre Duplan, peinctre de la ville d'Avignon présent et stipulant, à servir bien et fidèlement ledit Duplan, audit art de peinetre et toutes autres choses licites et honnestes, pour et durant le temps et service de troys années, ja commencées dès du quatorzième du présent moys et semblable jour finissant estre au préalable révolues et complètes.

Et ce, dans la maison et boutique d'habitation du dit du plan, sans s'en aller illieontre durant ledit temps; aura reffere le temps perdu, niauleung y en aura. En qualité que ledit maistre du plan sera tenu prester et fornir audit Varin d'aliments de bouche et habits néeessaires durant ledit art de peinetre, le tout à ses propres costs et despens, sans préthendre lesdits eontrahants respeetivement auleung sa lere l'un et de l'autre et au contrere.

Promettant ieeulx eontrahants ces présentes et leur eontenu en ee qu'à ehacung touche mutuelle et réciproque stipulation intervenue avoir agréable et ny eontrevenir soubs la réfeetion de tous dommaiges, intérest et despens, ete.

Fait en Avignon, dans ma boutique, présent à ce maistre Louis Vernet, Boleyne, et Christophe Cressy, de Sablet, témoins a ee requis, les dits eontrahants soubsignés et moi Mare Gourmet, notaire.

Duplan, L. Vernet, Quentin Warin.

1/ E. Denio nennt p. 5 ein Bild im Museum zu Avignon, das nicht existiert.

2/ Simon: Supplément à l'histoire du Beauvoisis. Paris 1704 in le Nobiliaire de vertu du Beauvoisis, ou Supplément aux mémoires de maître Antoine Loysel et Pierre Louvet, des hommes illustres de toutes sortes de professions p. 90: Quintin Varin, peintre du roi Louis XIII, avait appris à peindre de maître François Gaget, chanoine de Beauvais, dont il y a quelques peintures dans la eathédrale, qui quitta Beauvais en 1610. Varin est le premier des Français qui a su peindre la perspeetive, et le frère Bonaventure d'Amiens, capuein, lui en avait donné l'ouverture.

Piganiol, Deseription historique de Paris et de ses environs Paris II. Ausgabe 1742.

3/ Henri Stein, Revue de l'art français 1889 p. 129.

diesen Jahren in Amiens wohnte. Er selbst ging während dieser Zeit mehrfach auf die Wanderschaft. Quentin soll einen leichten abenteuerlichen und tollkühnen Charakter gehabt haben. Amiens war eine kleine Stadt und bot für Maler gewiß nur geringe Betätigungsmöglichkeiten; es ist daher ganz natürlich, daß Varin in den umliegenden Provinzen Arbeit suchte und fand, zumal er in den Nachbarorten Bekannte und Verwandte gehabt haben soll. Zu diesen Beziehungen zählte nach einigen Biographen auch Jean Poussin in Les Andelys. Advielle hat diese Mutmaßung zu erhärten versucht, indem er ein Schriftstück[1]/ aus dem Jahre 1503 ausgrub, auf dem ein Jean Varin und ein Gillot Le Tellier sich als Zeugen unterzeichnet haben, ohne aber klarzustellen, ob dieser Varin mit Quentin Varin und dieser Letellier mit G. Le Tellier, dem Gatten von Poussins Stiefschwestern verwandt waren. Aber wie dem auch sei: jedenfalls befand sich Quentin Varin 1612[2]/ in Les Andelys, wofür drei bezeichnete Bilder in Notre-Dame als Beweis dienen:

1. Im nördlichen Querschiff links von der Türe: das Martyrium des heiligen Clarus. Der Heilige kniet en face, mit über der Brust gekreuzten Händen, in der Bildmitte. Von links eilt ein junger Ritter in voller Rüstung herbei und hält ein Pferd am Zaum. Rechts hinter dem Märtyrer steht ein Knecht, der im Begriff ist, dem Heiligen das Haupt abzuschlagen. Seitlich hinter ihm hält ein Kriegsherr im Burnus hoch zu Roß mit gezogenem Schwert. In der Mitte über den Heiligen hinweg ist der Durchblick frei auf eine felsige Landschaft. In den Bildecken sind in vier Medaillons Szenen aus dem Leben des Heiligen dargestellt: a) links oben: Der heilige Clarus steigt in Britannien an Land und heilt vor dem Kloster in Maudun einen Blinden, b) rechts oben: Heilung eines Besessenen, c) links unten: Erweckung eines Kindes zum Leben, d) rechts unten: Der Heilige weist entrüstet die Vorschläge einer Kurtisane zurück. Alle Dargestellten tragen normännische Kostüme. Eine Inschrift in der Mitte unter der Darstellung lautet: „Sancte Clare, ora pro nobis", eine zweite oberhalb derselben: „Sicut iste sanctus dilexit Deus. Quintin Varin, inven. et pinx."

2. In der Kapelle der Confrérie de la Charité hängt das Gegenstück zu diesem Bilde: das Martyrium des heiligen Vinzenz. Der spanische Diakonus liegt auf

1/ Advielle p. 83.

„7. mai 1503. Acte de vente lu à l'issue de la Messe paroissiale de Notre Dame d'Andely, ou figurent comme témoins: Jehan Varin, Gillot Le Tellier, et autres." Der Name Varin war in der Normandie nicht selten.

2/ Da Félibien schreibt, daß Poussin mit 18 Jahren, also im Jahre 1612, nach Paris ging, er aber doch sicher einige Zeit in Les Andelys den Unterricht Varins genoß, Varin anderseits zwischen Januar und Juli 1612 kaum drei oder vier Bilder fertig malte, kann man annehmen, daß Varin schon im Jahre 1611 nach Les Andelys kam.

einem Rost. Vier Henkersknechte martern ihn in Gegenwart des Prokonsuls Dacienus, der zu Pferde dargestellt ist. In der hügeligen Landschaft des Hintergrundes greift ein Rabe zwei Löwen an, die den Leichnam des Märtyrers zerfleischen. Auch hier sind in den Ecken Medaillons mit Darstellungen aus dem Leben des Heiligen eingefügt: a) links oben erscheint Vinzenz mit dem Bischof Valerius vor Dacienus. b) rechts oben ist er an einen Pfosten gebunden und wird mit Ruten gepeitscht; c) links unten zerreißt man ihm die Glieder; d) rechts unten trösten ihn zwei Engel im Gefängnis. In der untern Bildmitte befindet sich die Signatur: „Quentin Varin invenieb. et pingeb. 1612."[1]/

3. In der dritten Kapelle des südlichen Seitenschiffs hängt eine Himmelfahrt Mariä. Die Jungfrau en face in ganzer Figur schwebt in der Bildmitte gen Himmel. Unter ihr sitzen an jeder Seite drei Engel, von denen die innern unter den Füßen der Jungfrau eine Tafel halten, auf die der Anfang des kirchlichen Ostergesanges mit den Noten gesetzt ist: „Regina coeli letare. Alleluia. Quintinus Varinus inven. et pingeb. Mens. Jul. 1612." Die vier äußeren Engel, sowie die Engelpaare, die in halber Bildhöhe zur Seite der Jungfrau schweben, spielen verschiedene Instrumente. Zu beiden Seiten in der Höhe ihres Hauptes schwebt in scheuer Ehrfurcht je ein Engel herbei; über ihrem Haupt Durchblick in den Himmel mit der Dreieinigkeit.

Als viertes, nicht signiertes Bild wird ihm noch ein Bild in Notre-Dame zugeschrieben, das auf Holz gemalt ist und Moses darstellt, wie er vom Berge Sinai heruntersteigt. Die beiden Gesetzestafeln, auf denen die Gebote in französischer Sprache geschrieben sind, füllen zwei Drittel des Bildes aus; darüber erscheint das weißbärtige Haupt des Moses. Im Hintergrund eine felsige Landschaft: rechts tanzen die Kinder Israel um das goldene Kalb. Es ist nicht ausgeschlossen, daß auch dieses Bild von Varin gemalt wurde.

Im Jahre 1614 konnte Chennevières Varin in Abbéville nachweisen. 1616 tauchte er in Paris auf. Er soll anfangs im tiefsten Elend gelebt haben und während dieser Zeit bei dem Kirchenvorsteher von St. Jacques de la boucherie in der rue de la verrerie auf dem Speicher gewohnt haben.[2]/ Sein Gastgeber bestellte bei ihm ein Bild des heiligen Carolus Borromäus, das sich heute in St. Etienne du Mont befindet, aber erst im Jahre 1627 datiert wurde und folgende Signatur trägt: „Quintinus Varinus regius pictor Santo Carlo Borromaeo, sospitatori suo, vovit: Joannes Maresallus rite, quod ille voverat exsolvit." Es ist ein Kircheninterieur dargestellt,

1/ Der Zustand des Bildes, der Ort, an dem es hängt, erlauben keine Reproduktion. Unsere diesbezüglichen Bemühungen waren leider erfolglos.

2/ Piganiol de la Force, Description de Paris, de Versailles etc.
II. Ausgabe 1742. Paris au Palais VI 339, VIII, 146, VII, 339.

das im Hintergrund offen, lichtblauen Himmel durchschauen läßt. Der Heilige im Ornat eines Kardinals steht am unteren Bildrand, fast in Lebensgröße, en face, leicht gebeugt, — zwischen seinen Knien die Tafel mit der Inschrift — und reicht einem liegenden Kinde Geldstücke. Mehrere Arme drängen sich an ihn heran. Eine Gruppe von vier Frauen steht im Hintergrund.

Noch bevor Varin dieses Bild fertig stellte, war die Königinmutter bereits auf ihn aufmerksam geworden, verschaffte ihm 1617 eine Pension aus der königlichen Schatulle und berief ihn zu bedeutenden Arbeiten im Luxembourg[1]/. Im folgenden Jahre kompromittierte er sich durch ein Abenteuer, so daß er sich längere Zeit versteckt halten mußte.[2]/ Das schadete ihm insofern bedeutend, als gerade in dieser Zeit Maria de Medicis größere Pläne auszuführen hatte, die wahrscheinlich Varin zugefallen wären. 1620 wurde statt seiner Rubens berufen. Wir begegnen Varin erst wieder im Jahre 1623, als er zum „peintre du Roi" ernannt wurde und in der rue St. Antoine ganz in der Nähe seines Schwagers Jean Maressal, der wie er Peintre du Roi war, ein Haus erwarb. Er malte darauf für den König ein Bild für den Hochaltar der Schloßkapelle in Fontainebleau und für die Königin Anna die Darstellung im Tempel, die heute in einer Nebenkapelle der Kirche St. Germain-des-Prés hängt. Auf diesem Bilde, das $5^1/_2$ Meter hoch und 3 Meter breit ist, sehen wir eine hohe Halle mit getäfeltem Fußboden. In der Mitte steht die blonde Jungfrau mit aufgelöstem Haar und reicht das Kind Simon dar, der einen kostbaren, pelzbesetzten Mantel trägt. Hinter Maria steht Joseph mit den Tauben. In der linken Ecke unten sitzt eine Mutter mit zwei Kindern. Im Hintergrunde führen sechs Stufen zu einem Raum, in dem ein Priester sitzt. An dieses Werk schließt sich der heilige Borromäus vom Jahre 1627 an. Vielleicht im gleichen Jahre, jedenfalls vor 1629 muß, wie aus einem Dokument hervorgeht, das R. R. Boulanger im Jahre 1885[3]/auffand, Quentin Varin gestorben sein. Die weit-

1/ Le Nobiliaire de vertu p. 117—119.
Chennevières, Peintres provinciaux p. 226/7.

2/ Er war intim befreundet mit einem Dichter Durant, der unter dem Titel la Ripozographie eine Satire gegen den König, dessen Pensionär er war, verfaßt hatte. Durant wurde am 16. Juli 1618 mit seinen italienischen Übersetzern, zwei Brüdern aus Florenz, auf der Place de Grève hingerichtet. Siehe Pierre Britel, Histoire mémorable de ce qui s'est passé tant en France que aux pais estrangers, depuis la mort Henri IV. Rouen 1619. Dieses Schicksal seines Freundes versetzte Varin in so große Furcht, daß er sich scheinbar jahrelang versteckte.

3/ J. R. Boulanger veröffentlichte über „Varin et sa fille, peintres picards" 1885 in den „Mémoires de la société des antiquaires de Picardie III. Serie T. VIII p. 103—141 folgende Mitteilung auf Grund archivalischer Forschungen: „Lorsque Madeleine, sa fille, entra en religion aux Ursulines d'Amiens, le 16 mars 1629, un acte fut passé chez M. Bazin, où elle se déclara „fille du deffunct Qentin Warin, peintre ordinaire du roi, et de Antoinette Maréssal, demeurant à Paris, rue Saint-Antoine, parroisse Saint-Paul."

läufige Inschrift dieses Bildes und die Tatsache, das Varin um 1627 gestorben sein muß, verleitet zu der Annahme, daß „Joannes Maresallus“ das von seinem Schwager dem Karl Borromäus gelobte Bild vollendet habe, nachdem Varin es nicht mehr vermocht hatte.

Gilbert nennt in seiner description de la Cathédrale d'Amiens noch eine Kreuzigung mit Maria und Johannes als Assistenten auf der Rückseite über dem Altar der Kapelle des Sankt Sebastian im Dom zu Amiens, die aus dem Jahre 1638 stammen soll, die von Chennevières in den Peintres provinciaux p. 231 aufgeführt, in seiner Darstellung: Essai de la peinture française aber unterdrückt wurde.

FÜNFTER EXKURS

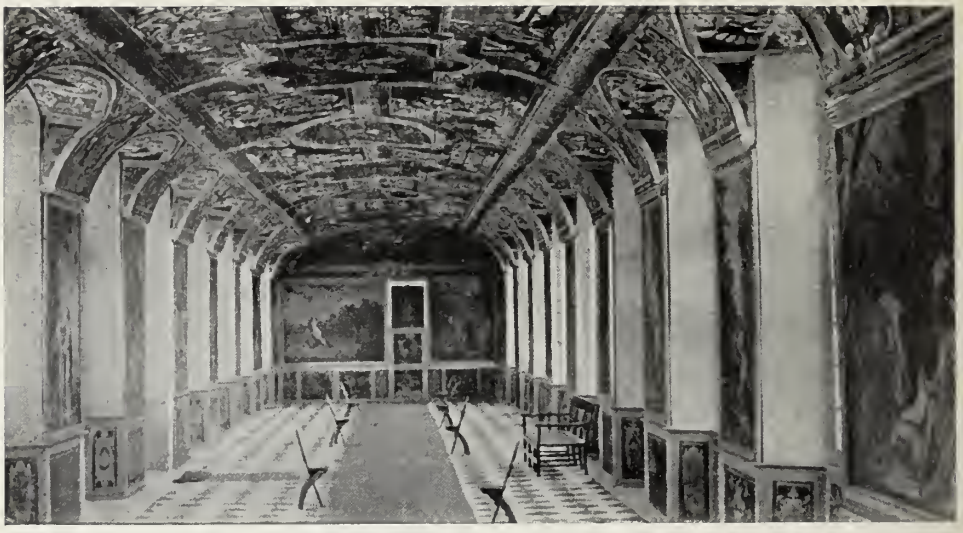
PARIS UM 1612[1]

In dem Paris, wie es Poussin vorfand, war das von François I. begonnene Rathaus 1608 gerade vollendet, die Place Dauphine ausgebaut, die Galerie, die Louvre und Tuilerien vereinen sollte, 1609 beendet. Die Stadtmauer zog sich vom Arsenal über die Bastille, die heutigen großen Boulevards bis zu dem Cours la Reine, dann jenseits der Seine die Rue du Bac hinauf durch das Faubourg St. Jacques und St. Marcel bis zum Jardin du Roi, dem heutigen Jardin des Plantes. Von der Porte Montmartre bis zur Porte St. Honoré war der Stadtgürtel neu angelegt und umschloß noch unbewohntes Gelände, in dem der Kardinalspalast erbaut wurde. Die jüngsten Stadtviertel dieser Zeit gruppierten sich um die heutige rue Vivienne, rue de Richelieu, um die Île St. Louis und das Faubourg St. Germain. Der Pont Marie und der Pont de la Tournelle wurden in dieser Zeit erbaut; ebenso der Pont royal, den das Eis später fortspülte.

Es ist bekannt, daß dem Fremden, der Paris besuchte, die große Rolle auffiel, die das Militär spielte. Truppenumzüge waren an der Tagesordnung, Truppenrevuen häufig. Der stramme und energische Militärdienst erweckte den Ordnungssinn und die Organisationskraft. Man begann die Straßen zu pflastern, besser zu halten, um dem entsetzlichen Schmutz zu steuern. In den älteren Stadtteilen drängten sich noch immer die Giebelhäuser aneinander, vor denen die Auslagen der Kaufläden sich weit bis in die Mitte der Straßen erstreckten, so daß sich die Karossen nur schwer durch die Enge drängen konnten, und auf dem holprigen schlammigen Pflaster zuweilen umschlugen. Die Bürger waren schlicht, in graues, oder in kaffeefarbenes Tuch gekleidet. Die kleine Bourgeoisie lebte einfach und bewahrte immer noch als Hauptgemach die Küche mit dem Kamin, wo das blanke Wandgeschirr die Wände zierte. Erst die mittleren Schichten leisteten sich dazu einen eigenen Empfangsraum; nur die Wohlhabenden verfügten über mehrere Räume.

[1] Vgl. die genannte Literatur zur Kulturgeschichte Frankreichs und die pariser Stadtführer des XVII. Jahrhunderts.

Die Privathäuser des Adels, den Heinrich IV. mehr und mehr nach Paris zu ziehen wußte, schieden sich von den Straßen durch eine hohe Mauer, hinter der die Bedientenräume lagen. Die Einfahrt führte über einen viereckigen Hof, gerade auf das Herrenhaus zu, das von zwei Flügeln flankiert war und hinter dem der Garten lag. Nur die Repräsentationsräume, die Salons und Schlafzimmer waren weiträumig; alle übrigen Räume winzig. Die große Welt dieser Zeit, die zuerst die Verfeinerung der Sitten aufnahm, umfaßte die Aristokratie und die Geistlichkeit, die leise in die „noblesse de robe" und „noblesse de chambre" überging; auch Universitätslehrer und Doktoren der Sorbonne gehörten zu ihr. Nach unten grenzte sich diese Gesellschaftsklasse gegen die Handelsherrn, die „gens du loi": Advokaten, Mediziner und Chirurgen ab, nach oben gegen den Hof, zu dem nur ein Teil des Adels gehörte. Das Zeremoniell des Hofes begann sich langsam nach dem Vorbild der spanischen Grandezza zu bilden, ohne aber schon die steife und unbeugsame Form zu finden, wie sie unter Ludwig XIV. Gebot wurde. In den ersten Jahrzehnten des XVII. Jahrhunderts war die ungezügelte Wildheit des XVI. noch nicht ganz überwunden, die Freude am Duell, an Ehrenhändeln, in denen die männlichen Tugenden sich zeigen konnten, durch italienische und spanische Vorbilder noch sehr verbreitet, so daß der Salon der Cathérine de Vivonne einem Protest gegen die barbarischen Sitten am Hofe gleichkam. Sie führte römische und florentinische Kultur in Frankreich ein und erweckte durch die Pflege feinerer Lebensart in der großen Welt gleichzeitig geistige Interessen. Durch sie wurde der Einfluß Italiens, der schon im ganzen XVI. Jahrhundert bedeutend gewesen war, allmächtig. Mit dieser Geistesrichtung ging die neue Religiosität parallel, sowie man sie auf dem Konzil zu Trient für das Volk präpariert hatte. Dort hatten die Jesuiten die Macht des Papstes wiederhergestellt und neue Dogmen formuliert. Das Gemeinsame zwischen der Geistlichkeit und den vornehmen Gesellschaftskreisen waren die Kenntnis der lateinischen Sprache und der fortgesetzte Gebrauch derselben, wodurch eine breite Kluft zwischen der vornehmen Welt und den übrigen Klassen geschaffen wurde.



Schloß Mornay: Die Galerie.

SECHSTER EXKURS

SCHLOSS MORNAY

In unserem Bestreben, die Jugendarbeiten Poussins in einem Schlosse des Poitou aufzufinden, wurden wir in freundlichster Weise von dem französischen Kunsthistoriker Louis Gillet unterstützt. Seiner Vermittlung ist es zu danken, daß wir etwas weiter südlich, als Advielle vermutete, ein Schloß kennen lernten, in dem sich noch gut erhaltene Malereien des XVII. Jahrhunderts finden, die einen schönen Gesamteindruck des Schloßdekorationsstiles jener Zeit geben. Das Château de Mornay liegt in der alten Provinz Angoumais, im heutigen Departement der Charente inférieure, an der Eisenbahnstrecke Niort-Saint Angély, 10 Kilometer von der kleinen Station Loulay. Der Comte d'Argyr, der seit zehn Jahren Eigentümer dieses reizenden Landschlosses ist, hat uns mit einer seltenen Gastfreiheit und mit liebenswürdigstem Entgegenkommen die Studien erleichtert. Das Fehlen aller Akten hinderte uns, Beziehungen dieses Schlosses zu Philippe de Mornay de Duplessis, einem Haupt der französischen Protestanten, aufzudecken.

Das Schloß ist 1533 von Joachim de Chaumont begonnen, von seinem Sohne Aimery fortgeführt, aber niemals vollendet worden. Der prächtige Bau, der aus zwei Flügeln besteht, die von viereckigen Türmen flankiert sind, ist gut erhalten und von dem jetzigen Besitzer vortrefflich erneuert worden.

Der eine Flügel enthält eine Galerie, die 34,60 Meter lang und 5,40 Meter breit ist. Neben der Eingangstür ist neuerdings die Inschrift angebracht: „Nicolas Poussin pinxit anno 1614". An den Längsmauern der Galerie, zwischen jedem der zehn Fenster und an den Breitwänden zu beiden Seiten der Tür ist je ein Gemälde mythologischen Inhalts aufgespannt, im ganzen vierundzwanzig. Zwei dieser Bilder werden Poussin zugeschrieben; sie stellen Diana und Aktäon und Diana und Orion dar. Die übrigen Bilder sind aus späterer Zeit und sollen von Coypel stammen. Unterhalb der Gemälde auf den Breitwänden wechseln Blumenstilleben mit heraldischen Darstellungen aus dem ersten Drittel des XVIII. Jahrhunderts ab, die teilweise Baptiste Monnoyer zugeschrieben werden. Auf der flachen Holzdecke wechseln in der Mitte ovale mit viereckigen Feldern ab, zum Teil mit ausgebuchteten Ecken, in denen mythologische Szenen dargestellt sind. Seitwärts schließen sich zwölf unregelmäßig geschnittene Medaillons an, in denen bacchische Szenen in Grisaillemanier unmittelbar auf das Holz der Kassetten gemalt sind, die ebenfalls Poussin zugeschrieben werden. Alle Felder und Medaillons sind mit gemalten Baumstämmen umrahmt; unter diesen zieht sich noch ein Fries von Pansköpfen hin. Der Gesamteindruck dieser Galerie ist imposant und bestechend. Im Jahre 1910 wurde sie von Eddy Müller aus Paris restauriert.

Schloß Mornay: Orion.

Mornay hat im Laufe der Jahrhunderte häufig den Herrn gewechselt und ist nicht einmal immer das Besitztum sicheren Wohlstandes gewesen, so daß es nicht verwunderlich ist, wenn ein Schloßarchiv nicht, oder nicht mehr existiert. Auch die Archive von St. Jean d'Angely wissen keine Auskunft über die Malereien zu geben und irgend welche andere Literatur über Mornay gibt es nicht.

Beide Bilder, die Poussin zugeschrieben werden, sind sehr verschieden von den übri-

Schloß Mornay: Diana und Calisto.

gen; sie sind auf grobkörnige Leinwand gemalt, die nach den Untersuchungen des Restaurators Pascal vom Louvre mit dem Blendrahmen aus dem XVII. Jahrhundert stammt, lassen Bolusgrund als Untermalung erkennen, der durchgewachsen ist und fast alle Farben zerstört hat und deuten in dem warmen, tiefen Gesamtton im Gegensatz zu den lichten Farben der übrigen Gemälde auf das XVII. Jahrhundert. Das Gemälde: Diana entdeckt die Schwangerschaft der Calisto ist 252 cm breit, 195 cm hoch; Diana und Orion: 0,88 m breit, 2,30 m hoch.

Die Motive der Bilder, die Poussins Ideenkreis entsprechen, die jugendlichen Proportionsfehler, die Unsicherheit in der Perspektive und Unklarheit der Raumdisposition, die für Anfängerhände sprechen, haben, vereint mit anderen, jetzt nicht mehr in Betracht kommenden Scheinbeweisen, den Verfasser zu der Hoffnung verleitet, es hier mit originalen Jugendarbeiten Poussins zu tun zu haben, bis er bei immer weiterem Suchen und Vergleichen auf das in der Wiener Galerie hängende kleine Bild (Nr. 1521) von Joseph Heintz stieß (40×49 cm), das dem Gemälde in Mornay bis auf die Stellung des Hundes, kleine Abweichungen in der Landschaft und geringe Details in den Gewändern genau gleicht. Über Heintz (geboren 1564 in Basel, gest. 1609 in Prag) hat Sandrart in seiner Teutschen Akademie, Teil II, Buch III, Kapitel XV, S. 284 berichtet. „Hierauf malte er", schreibt Sandrart, „das Bad Dianae mit vielen nackenden Nymphen, die wegen

des dazu kommenden Aktäons sich teils verkriechen, teils mit Kleidern bedecken, Diana aber den vermessenen Aktäon mit Wasser spritzet.“ Berthold Haendke widmete 1894 im Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses, Bd. XV, Heintz eine Studie, aus der hervorgeht, daß Heintz bereits 1585 in Rom war und sich dort bis 1587 aufhielt, 1593 noch einmal Rom besuchte und kurz darauf das Bild für den Kaiser gemalt haben muß. Eine Studie zu dieser Darstellung befindet sich in Berlin. Da das Gemälde für den Kaiser gemalt wurde, war es von vornherein höchst unwahrscheinlich, daß Heintz etwa in Italien nach dem — eventuell erst später nach Mornay verschlagenen — Bilde malte oder daß beide auf einen gemeinsamen Ursprung zurückgehen. Es war sofort anzunehmen, daß der Maler in Mornay nach einem Stich des Heintzschen Bildes, das sich ja einer gewissen Berühmtheit erfreute, gearbeitet hat. In der Tat ist das Bild des Heintz von Egidius Sadler (1570—1629) (Nagler 159, Nr. 152) gestochen worden und eine Prüfung dieses Stiches ergab die Richtigkeit der Vermutung. Es erweist sich als Vorlage zu dem Mornay-Gemälde, die alle kleinen Veränderungen zeigt, die der Kopist in Mornay mit übernahm. Schon auf dem Stich — der übrigens nicht das Spiegelbild des Originals gibt, — finden wir:

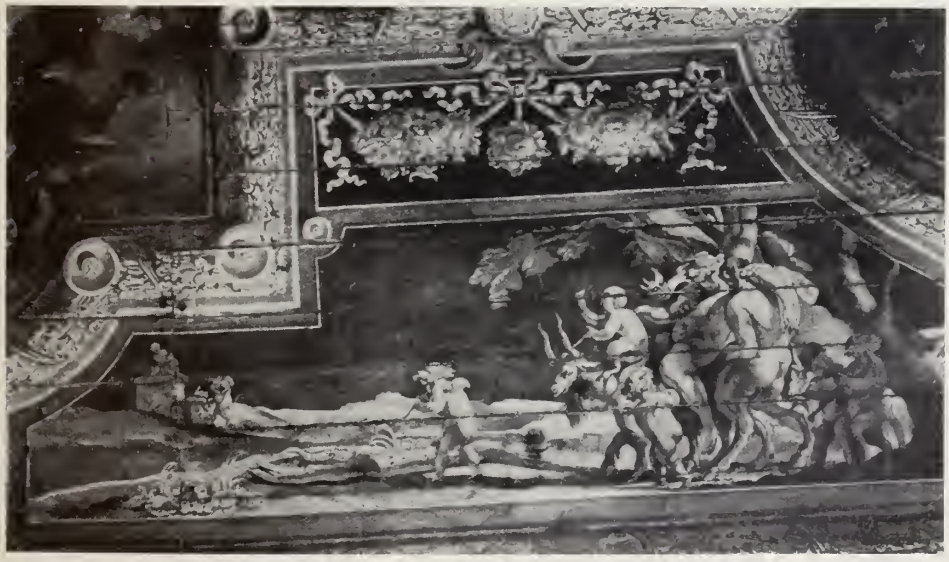
1. im Gegensatz zu Heintz: das plumpe Herausarbeiten der Muskulaturen, der Bäuche, Brüste, Schenkel;
2. am Hemd der zu äußerst rechts stehenden Frau eine kleine Verschnürung;

Schloß Mornay: Teil aus der Decke.

Simon Vouet / Bacchische Szene.
Gestochen von M. Dorigny.

Simon Vouet / Bacchische Szene. Gestochen von M. Dorigny.

Schloß Mornay: Teil aus der Decke.



Schloß Mornay: Teil aus der Decke.

3. ein stärkeres Auswärtsbiegen des rechten Handgelenks der im Vordergrund sitzenden nackten Nymphe und einen Schatten über Hals, Schulter, Büste;
4. die genaue Angabe des Halsausschnitts am Hemd der Nymphe (die dieses über eine zweite breitet). Bei Heintz ist das Gewand nur als Draperie angedeutet;
5. das Gewand der äußersten Rückenfigur links, die bei Heintz nackt ist.

Die sinnliche Plumpheit der Gesichtszüge aller Gestalten des Stiches hat der Kopist etwas gemildert; der sich hierin aussprechende persönliche Geschmack deutet auf einen französischen Kopisten der Provinz.

Nach diesen Entdeckungen müssen wir auch das zweite Poussin zugeschriebene Bild in Mornay als eine Originalarbeit ablehnen, zumal wir weitere Beweise besitzen, daß auch die bacchischen Szenen im Gewölbe nach Stichen gemacht worden sind. Außerdem fanden wir auf einem Puttenbild ein Faß, das eine Signatur mit dem Buchstaben S enthält, die auf einen anderen Künstler deutet. Den Beweis, daß es sich hier aber ebenfalls um Kopien nach Stichen handelt, erbringen zwei Stiche von Michel Dorigny[1], welche zwei Deckengemälden Simon Vouets entsprechen. Diese Stiche geben aber nicht das Spiegelbild der hier abgebildeten Medaillons, woraus sich annehmen läßt, daß letztere nach dem Stich gemalt wurden. Das wird dadurch noch wahrscheinlicher, daß auf den Medaillons in Mornay die Baumgruppe beschnitten, die Silenstatue den Kopf verloren hat und links und rechts ein seitlicher landschaftlicher Hintergrund hinzugefügt ist. Vergleichen wir den Stich mit den übrigen Medaillons, so sehen wir, daß in denselben die gebogenen Nasen, eine ähnliche Haarbehandlung, niedrige Stirnen, Massigkeit in den Körperformen, zeichnerische Mängel in den Verkürzungen, die unantiken Körper und Gesichter aus Vouets Darstellung wiederkehren. Der dummliche Ausdruck mehrerer Figuren, die Wasserköpfe einiger Putten sind allein auf das Konto des Malers in Mornay zu setzen. Das Ganze trägt den Charakter einer grandiosen Improvisation, die flüchtig, teilweise derb ausgeführt ist und scheint von einem Provinzmaler zu stammen, der mit äußerlicher Bravour nach guten Vorbildern arbeitete. Für einen solchen Künstler ist es immerhin anerkennenswert, daß er in dem Fries der Pansköpfe jeden Kopf verschieden gestaltete.

1/ Michel Dorigny, Maler, Graveur, geboren 1617 in St Quentin, studierte unter S. Vouet, wurde dessen Schwiegersohn, suchte ihn nachzuahmen und gravierte sehr viele seiner Bilder. Gemälde von ihm finden sich in Vincennes und verschiedenen Pariser Hotels; er starb in Paris 1663 und hinterließ zwei Söhne, die Maler waren: Louis 1652—1742, Nicolas 1657—1746.
Félibien II p. 486 u. a. Biographen.

SIEBENTER EXKURS

GIOVANNI BATTISTA MARINO

Giovanni Battista Marino wurde am 18. Oktober 1569 als Sohn eines Rechtsgelehrten in Neapel geboren, studierte anfangs in seiner Heimat Jurisprudenz, wurde aber bald nach Beendigung seiner Studien wegen seines liederlichen Lebenswandels aus dem väterlichen Hause verbannt. Der Fürst von Conca, der damals Großadmiral von Neapel war, wurde auf den jungen Marino, der schon als Student ein eifriger Verseschmied gewesen war, aufmerksam und nahm ihn als Sekretär zu sich. In diesem Hause lernte er Tasso kennen, der seine leichte Begabung erkannte und ermutigte. Lockere Jugendstreiche verstrickten ihn in Abenteuer und Kerkerhaft, so daß ihm endlich der Boden Neapels zu heiß wurde. Mit 31 Jahren floh er nach Rom, wo er sich bald durch seine Dichtkunst die Gunst von Melchior Crescenzio, einem hohen päpstlichen Würdenträger, zu erwerben wußte. Einige Jahre darauf begab er sich nach Venedig, wo er in Giovanni Battista Guarini (1538—1612), dem Verfasser des berühmten „Il pastor fido", eines nach Tassos „Aminta" gedichteten Schäferdramas, einen wahlverwandten Zeitgenossen fand. Nach seiner Rückkehr nach Rom gewann er in dem Kardinal Pietro Aldobrandini einen Mäzen, der ihn vielfältig auszeichnete. 1608 begleitete er den Kardinal nach Ravenna und Turin. Herzog Karl Emanuel von Savoyen zog ihn an seinen Hof und erwies ihm große Ehrungen. Jedoch Eifersüchteleien suchten seinen Ruhm und seinen Ruf zu untergraben und verstanden so geschickte Intrigen zu spinnen, daß Marino in den Kerker gesperrt wurde. Erst durch die Fürsprache von ausländischen Diplomaten wurde er wieder in Freiheit gesetzt, der er durch neue Ränke neidischer Kameraden nicht froh werden konnte. Wie einen Erlösungsruf aus einem unerquicklichen Dasein begrüßte er daher Maria de' Medicis Wunsch, ihre Witwenschaft durch seine Kunst zu versüßen. 1615 brach er auf nach Paris. Die glücklichste Konstellation des literarischen Geschmacks

bereitete ihm einen angenehmen Empfang. — Tasso, Ariost und Guarini standen in der französischen Hauptstadt gerade seit einigen Jahren in höchster Gunst, und die gute Gesellschaft empfand es als angenehme Schmeichelei, einen so berühmten Dichter wie Marino unter sich zu sehen. Italien war für die Franzosen, was für uns Deutsche heute Frankreich ist: die Heimat des guten Geschmacks, die Stätte des feinsten Raffinements, das Paradies der Kunst. Wie jede junge, schnell aufgeschossene Kultur gab man sich dem Fremden, in dem man ein Ideal erblickte, ganz hin, weil man selbst noch keinen Charakter hatte. Marino hatte in diesem Milieu leichtes Spiel. Die lebhafte, noch ganz jugendlichfrische Cathérine de Vivonne zog ihn in ihren Salon, und ließ ihn aus seinem Adone rezitieren, den Marino, in Rom begonnen, nun schnell förderte. Der gesellschaftliche Erfolg des Dichters entwickelte seine diplomatischen Gaben. Er verstand es, nach verschiedenen Seiten so gewinnend zu wirken, daß er aus den Zwistigkeiten der Königinwitwe und des jugendlichen Königs Nutzen zu ziehen wußte, indem er von Mutter und Sohn einzeln königliche Stipendiate zu erschmeicheln verstand. Doch es blieb nicht einmal bei diesem doppelten Gehalt aus der königlichen Schatulle. Marino streute in seinen Adone so viele Huldigungen für die leichtlebige, kokette Königin ein, daß sie ihm noch mehrfach besondere Geldgeschenke überweisen ließ. Dieser klingende Lohn beflügelte seine poetischen Gaben zu einer erstaunlichen Leistungsfähigkeit. Der Adone schwoll bis zu 5133 Ottaven mit 41 064 Versen an, in denen Hyperbeln, Anthitesen und Metaphern sich jagen und überstürzen. Das Gedicht gewann großen Einfluß auf die französische Literatur und erzeugte in den folgenden Jahrzehnten eine Flut von Versbüchern, Idyllen, Allegorien, die nicht immer Marinos schwe-

Giovanni Battista Marino.

bende Grazie und musikalische Plastizität erreicht haben und endlich in jene preziöse Geziertheit ausklangen, die Molière in seinem berühmten Lustspiel gegeißelt hat.

Der Adone erschien 1622 in Paris; 1624 eine zweite Ausgabe in Turin. Die späteren Ausgaben seien hier übergangen bis auf diejenige von 1678, die unsern Studien zugrunde liegt.

In geschicktem, redseligem, blumigem Stil sind im Adone sinnlich gewagte Allegorien vorgetragen, unter denen sich, zum Teil nach dem Vorbild Ovids, eine Verherrlichung des französischen Hofes verbirgt. Die antiken Fabeln sind in schwülstigem Geschmack und — für unser Ohr — in recht banaler Theatralik wiedererzählt; wenn er Amor ein „blondes Köpfchen, blaue Augen, braune Wimpern, einen lachenden Mund und ein zartes Gesichtchen" andichtete, oder erzählte, „daß ihm auf der Wange, wo sich das Lilienweiß rötet, noch kein goldner Flaum sprießt" (3. Gesang, Strophe 160—176), so ist das selbst für das XVII. Jahrhundert wenig originell und gibt nur die allgemein bekannte Vorstellung des Amors, wie sie sich in der bildenden Kunst dokumentierte. Ebenso lehnte er sich bei der Beschreibung der Zeit (10. Gesang, Strophe 51) als eines kahlköpfigen Alten mit Flügeln an die Auffassung der Kunst an, wie sie von antiken Gemmen ausgehend weitergegeben worden war. Übernahm er in dieser Weise öfters vorhandene Ausdrucksformen, so haben seine Phantasien vielleicht auch manchmal die bildenden Künste seiner Epoche beeinflußt.

Seine Beschreibung eines Bacchuszuges, 2. Gesang, Strophe 29ff. entspricht ebenso Raffael (Stich des Marc Anton) wie Cortonas Bacchanale im Konservatorenpalast. Eine Parallele, die offen läßt, ob Marino von Raffael, Cortona von Marino angeregt wurde, oder ob es sich um ein direktes Zurückgehen aller auf Ovid handelt. Zwischen Marino und Cortona ist die Übereinstimmung besonders auffällig.

In un carro di palmiti federe
Vedilo altrove, e gir sublime e lieve.
Tirano il carro rapide e leggiere
Quattro d'Hircania generose allieve.
Leccano intinto il fren l'horride Fere
Del buon licor, che fà gioir ch'il beve.
Egli trà i plausi de la vaga plebe
Passa fastoso e trionfante a Thebe,
Il non mai sobrio, e vecchiarel Sileno,
Sovra pigro asinel vien sonacchioso,
Tinto tutto di mosto il viso, e'l seno

Verdeggiante le chiome, e pampinoso.
Già già vacilla, e per cader vien meno,
Reggon Satiri, e Fauni il corpo annoso
Gravi porta le ciglia, e le palpebre
Di vino, e di stupor tumide e ebre.

31. Vulgo dal destro Jato, e dal sinistro
Di fanciulli, e di ninfe si confonde,
E par ch'a suon di crotalo, e di sistro
Vibrin thirsi, e cotimbi, e frasche, e fronde;
Inghirlandan di Bacco ogni ministro
Verdi viticci, uve vermiglie, e bionde:
E son le viti di smeraldo fino,
L'uve son di giacinto, e di rubino.

32. Quinci e quindi d'intorno ondeggia e bolle
La turba de le Vergini Baccanti,
E corte, e salta infuriato e folle
Lo strepitoso stuol de'Coribanti.
Par già tutto tremar facciano il colle
Buccine, e corni, e cembali sonanti.
Pien di tant' arte è quel lavor sublime,
Che nel muto metallo il suono esprime.

Da Cortonas Bild nach dem Erscheinen des Adone gemalt worden ist, können wir hier eine direkte Wirkung Marinos auf einen Maler annehmen. Marinos Auffassung weiter zurückzuverfolgen, würde uns hier zu weit führen. Es genügt, die Tatsache ins Gedächtnis zu rufen, daß die alexandrinisch-römische Plastik in den Kreisen der Dichter, Denker, Bildhauer, Maler und Kunstliebhaber in hoher Schätzung stand, Horaz und Ovid, Cicero und Livius eifrig gelesen wurden, daß Marino selbst die antiken Fabeln von Ganymed, Hylas und Atys, Venus und Aktäon aus den Metamorphosen entnommen hat. Eine umgekehrte Beeinflussung Marinos durch die Kunst können wir beim „Bethlehemitischen Kindermord", der schon 1620 erschienen war, annehmen, in dem Marino nicht auf den nüchternen Bibelbericht zurückgegangen ist, sondern sich in verschiedenen Szenen, in denen Mütter um ihre Kinder kämpfen, an Daniele da Volterras (gest. 1566) Kindermord in den Uffizien angelehnt hat. In der literarischen (3. Buch, Vers 25) und bildlichen Darstellung finden wir die mit dem Henker um ihr Kind kämpfende Mutter, die beide an ihm zerrend, das Kind zerreißen. Marinos 36. Strophe stimmt mit Volterras Mutter überein, die über ihrem toten Kind weint. Eine Parallele zu Marinos Dichtung ist Renis Kindermord. Poussin scheint

von Marinos Dichtung zu seinem Bilde in Chantilly angeregt worden zu sein. Marinos Schilderung Strophe 38, wie der Henker eine Mutter bei den Haaren reißt:

Mà lui nel piè, lei ne la chioma stringe
Si forte il fier, che 'l fin convien che lassi, . . .

stimmt mit Poussins Gemälde überein; mehr noch die Fortsetzung Strophe 40, wie der Henker das erschlagene Kind mit Füßen tritt.

Ne di ciò pago ancor l'huom crudo, eio,
Con le piante calcandolo, lo sprezza.
Ella (ch'altro non sà) rivolta à Dio,
E scoppiandole il cor di tenerezza,
Gridò: meravigliar non mi degg'io,
Ch' alberghi in petto human tanta fierezza,
Nè men d'ingiurie tante, e tanti morti,
Mà di tè, Rè del Ciel, che lo sopporti.

Auch aus diesen Betrachtungen ersieht man, wie gerne die Zeit in gräßlichen Schreckensszenen schwelgte und mit welcher kinematographischen Treue sie sich das grauenerregende Blutbad ausgemalt hat. Das Epos ist 1715 durch die Übersetzung von B. H. Brockes auch in Deutschland bekannt geworden und hat unsere Literatur stark beeinflußt. In wie hoher Schätzung schon damals bei uns Marino stand, geht daraus hervor, daß Brockes ihn mit Virgil, Tasso und Ariost verglich und erzählt, daß einige ihn dem Homer vorgezogen haben. Freilich in der Hauptsache basierte sein Ruhm auf dem Adone, dem schon Hofmannswaldau in manchen Stücken nachgeeifert hat. Um die Bedeutung des Adone für das XVII. Jahrhundert zu beleuchten, sei darauf hingewiesen, daß ihm in Italien und Frankreich eine große Anzahl Lob- und Streitschriften folgten, deren kritische Bewertung eine eigene Arbeit erfordern würde. Bemerkenswert ist, daß es größtenteils Geistliche waren, die für Marino eintraten , seine antiken Idyllen und Fabeln im Sinne der christlichen Mythologie auslegten und sie dadurch sanktionierten. Einer der eifrigsten Streiter für Marino war Angelicus Aprosius di Vitimiglia, der allein sieben Schriften für Marino und gegen dessen Verleumder Stigliani verfaßte.

Im Vergleichen Poussinscher Bildmotive mit Marinos Adone kommen wir zu dem gleichen Resultat, wie vor den sonstigen Quellen seiner Stoffe. Nirgends hat Poussin direkt kopiert. Immer hat er Marinos Schilderungen von Lüsternheit gereinigt und oft scheint es, daß er außer Marino auch die Antike konsultiert hat. Vor allem trifft das auf „Echo und Narziß" zu. Marino hat diese Themen im 5. Gesange des Adone, Strophe 17—27 mit breiter Ausführlichkeit behandelt. Doch keine seiner detaillierten Beschreibungen stimmt mit Poussins Bildern überein. Ein-

mal hat Poussin die Selbstliebe, das andere Mal den Tod des Narzissus dargestellt und daraus eine typisch menschliche Situation geschaffen, die eher antik als marinesk genannt zu werden verdient. Auch zwischen Marinos Beschreibung der Huldigung aller Meergötter an Venus und Poussins „Triumph des Neptun" sind nur lose Zusammenhänge zu entdecken. Wohl ist im 17. Gesang, Strophe 109 von singenden Sirenen die Rede; Neptun und seine Gemahlin kommen auf den Fluten daher, aber ihre nähere Beschreibung — Neptuns Wagen von Delphinen gezogen und Amphitrite schmucküberladen — kehrt auf Poussins Bilde nicht wieder. Die einfachere Größe der Antike war ihm auch für dieses Motiv ein Leitstern. Poussins klassizistischem Rationalismus widersprach im allgemeinen Marinos ausschweifende Phantasie, die in Farben, Bewegungen, Edelsteinen, Meerungetümen und Meerschönheiten schwelgte. Honoré d'Urfé und Mademoiselle de Scudéry konnten solche bunte Überladungen mehr zusagen als Descartes, Poussin, Dufresnoy und Corneille.

Immerhin zur „Metamorphose der Pflanzen" wird Poussin in Marinos 6. Gesang, Strophe 40 eine Anregung gefunden haben, in dem der Garten, in welchem Flora und Pamona Tänze aufführen, als mit einer „muro" umgeben beschrieben ist, die aus einer Reihe leichter hoher Säulen bestehen sollte, in Quadrate geteilt ist, und ein hohes Dach trägt.

Il muro principal, che l'imprigona,
Tetto ricopre a mera viglia grande,
Sostenuto da un'ordine leggiadro
D'alte colonne, e compartito in quadro.

Freilich, der Zusammenhang ist nur lose; und es ist charakteristisch, daß Poussin ein mathematisches Architekturschema dem in Gefühlen schwelgenden Marino entnahm. Einige übereinstimmende Motive finden sich auch zwischen Marinos Beschreibung der Liebesfreuden von Venus und Mars und der gleichlautenden Zeichnung Poussins in Chantilly. Mit der Zeichnung stimmt die Nacktheit der Götter (III. Band, 13. Gesang, Strophe 192) und die Erzählung vom scherzhaften Treiben der Amoretten (Strophe 200) überein.

Un' altro a l'armi ben forbite e belle
Dato di piglio de l'Heroe celeste,
Con viè più audace man gl'invola e svelle
Dal lucid' elmo le superbe creste;

und in Strophe 201 hebt einer die Siegestrophäen auf:

... Chi de la sua vittoria erge i trofei.

Übereinstimmend zum Louvrebild „Mars und Venus", das unserer Meinung nach allerdings nur eine Atelierarbeit ist, lautet die Stelle Strophe 190: „Der

helle Stahl des glänzenden Schildes dient seinen Liebestaten als Spiegel und mit dem Gegenstande der Lust verdoppelt der Schild auch die funkensprühende Glut."

„... era il limpido acciar del terso scudo
specchio lucente a le sue dolci imprese,
e con l'oggetto de'piacer presente
raddoppiava a l'ardor faville ardenti."

Ein reitender Putte kommt Strophe 201 ebenfalls bei Marino vor und die durch einanderpurzelnden in Strophe 202:

Altri per l'ampie e spatiose strade
con amari vagiti inciampa, e cade.

Die hohen Einnahmen, die Marino aus seinen literarischen Arbeiten erzielte, wandte er zum Teil für den Ausbau seiner Villa auf dem Posilippo bei Neapel und zum Ankauf von Gemälden auf. Annibale Carracci, Ludovico Carracci, Guido Reni, Bronzino, Antonio Tempesta, Giovanni Lanfranco und Giacoma Palma waren in seiner Galerie vertreten. 1624 kehrte Marino nach Rom zurück. Er starb am 25. März 1625 in Neapel.

Bibliographie:

Loredano, nella vita del Cavaliere Marino 1633.
Angelicus Aprosius di Vitimiglia, l'occhiale spezzato. Venetia 1642.
B. H. Brockes, Vorrede zu der Übersetzung des „Bethl. Kindermordes. 4. Aufl. Hamburg 1734.
Poppe, Joh. Friedrich, De vita Johannis Baptista Marini nonnulla. Hallae 1771.
Menghini, Mario, La vita e le opere di Giambattista Marino. Roma 1888.
Borzelli, Angelo, Il cavaliere Giovanni Baptista Marino Napoli. 1898.
Picco, F., Salotti francesi e poesia ital. nel seicento. Torino. 1905 (behauptet im Gegensatz zu allen Übrigen, daß Marino das Hotel de Rambouillet nicht besucht habe).
Scherer, Geschichte der deutschen Literatur 1894 S. 357—368.
Lansson, G., Histoire de la littérature française. Paris 1903 p. 377.

ACHTER EXKURS

DAS PROBLEM DER ANTIKE IM XVII. JAHRHUNDERT

Die direkten Ahnen Poussins als „Klassizisten" können wir nur in einer Zeit suchen, deren künstlerisches Streben sich um Probleme mühte, wie sie auch ihn in erster Linie beschäftigten: in der Renaissance. Hier aber stoßen wir, — neben mannigfachen sekundären Erscheinungen — auf Künstler, die durch ihre ständige und lebhafte Auseinandersetzung mit der antiken Formenwelt, mit demselben Recht den Namen „Klassizisten" führen könnten wie Poussin; so Ghirlandajo, Mantegna, Botticelli.

Ghirlandajos Verhältnis zur Antike ist das eines naiven Bewunderers. Er bewunderte die klare Logik antiker Baureste und führte sie als Pfeiler, Säulen, Triumphbögen, Ruinen in seine biblischen Darstellungen ein. Es störte ihn allerdings nicht, auf korinthische Pfeiler ein Giebeldach zu setzen. Aber das ist gar nicht einmal unlogisch; denn so wird man auch gewiß aus Bauresten des Titus in Bethlehem gebaut haben. Er malte in seiner Anbetung einen antiken Sarkophag als Trog der Hirten (Akademie in Florenz), einen Triumphbogen auf seinem „Bethlehemitischen Kindermord" (Florenz, S. Maria Novella). Christus läßt er aus einem antiken Sarkophag auferstehen und bringt bei der Opferung des Zacharias (S. Maria Novella) antike Reliefs im Tempel an. Es wird dabei deutlich, daß er die klare Gliederung antiker Architektur als kompositionell wirksam empfand. Im Großen und Ganzen aber blieb Ghirlandajos Schätzung der Antike im Äußerlichen haften und ging über ein Nachzeichnen und Nachmessen nicht hinaus.

Mantegnas Verhältnis zur Antike war gründlicher. Er gehorchte nicht nur dem modischen Geschmack für antike Formen, sondern umgab sich und seine Vorstellungen ganz mit den Requisiten der Antike, füllte seine Werkstatt mit Leisten, Reliefs, Waffen und Medaillen. Er studierte das einzelne in der Nähe — vielleicht

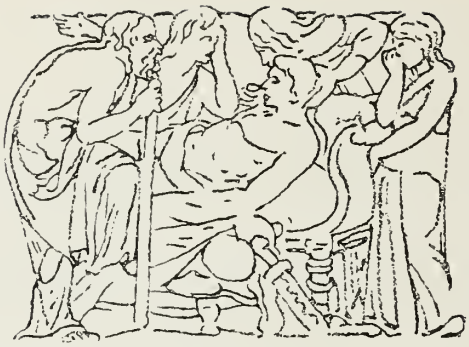
zu nah —, ahmte die Gewandbehandlung der Alten nach, gab seinen Gestalten bronzeartig geschnittene Haare, maß, was meßbar war, zeichnete nach, was ihm erreichbar war.

Botticelli näherte sich der Antike hauptsächlich auf literarischem Wege, er studierte nicht wie ein Kurzsichtiger aus allzugroßer Nähe, sondern war einer der ersten der sie mit dem Gefühl aufnahm. Die Antike nahm sein Gemüt gefangen. Er schöpfte aus antiken Stoffen. Er näherte sich dem antiken Heiterkeitsausdruck, konnte aber der Ängste seiner Seele doch nicht Herr werden. Bei dem tragischen Zusammenbruch seiner Gefühlswelt können wir nicht verweilen.

Inzwischen nahmen seine Zeitgenossen in Florenz unter Lorenzo Magnificos Führung die antike Philosophie, die antike Tragödie und die antike theoretische Literatur auf. Man sah nicht mehr nur einzelnes, zufällige Stückwerke, sondern mühte sich, in der Erfassung des Ganzen den Geist der Antike zu durchdringen. Das Verhältnis zur Antike wurde vorwiegend ein intellektuelles. Dieser Intellektualismus lehrte die Zeit auch eine neue Objektivierung der Welt. Raffael, del Sarto und Bartolomeo wären sich kindlich vorgekommen, wenn sie ihr Verständnis der Antike in tausend detaillierten Kopien in ihren Bildern hätten dokumentieren sollen. Wo Raffael einen antiken Sarkophag angebracht hat (Himmelfahrt Mariä), eine Architektur verwandt hat, ist es um der wuchtigen Massen willen geschehen, die die Ruhe des Kolossalen, die Logik des Einfachen, die Klarheit des Notwendigen sinnfällig machen sollten. Das gelang, weil die Menschen selbst sich nach antiken Ideen bildeten. Das Maß, die Zurückhaltung, die isolierte Würde, die Objektivität der Hochrenaissance sind aus einer intellektuellen Auffassung der antiken Welt herausgewachsen. Der menschliche Körper wurde wie in der Antike unter dem Gesichtspunkt des Gleichgewichts, der Symmetrie oder eines strengen Rhythmus geformt. Für die Bildkomposition wurden die klaren Prinzipien der antiken Architektur grundlegend.

Wir möchten sagen, Raffael hat die ideale Erfüllung von Mantegnas unreifer und kurzsichtiger Antikenlehre gegeben. Hat Raffael mit dem Verstand die antike Welt durchdrungen, schaffend sein Gefühl gezügelt und der willensstarken Ruhe der Antike untergeordnet, so ließen sich direkte Gefühlsniederschläge in der Kunst nicht für immer zurückzwingen. Botticellis Jugendgeist stand wieder auf, drängte ans Licht, durchjauchzte die Welt und wollte von neuem das All umarmen. Man hatte genug von den großen Tragödiendichtern, die alle subjektiven Empfindungen in einen Typus zusammenfassen wollten. Das Einzelne wollte sein Daseinsrecht erweisen. Man griff zu den bunten, mannigfaltigeren, sprudelnderen Dichtern. Ovid, Catull, Tibull und Horaz entzückten die neue Generation. Tasso, Ariost, Guarini eiferten ihnen nach. Man hatte genug von der unbeweglichen, statu-

arischen Ruhe, von dem in sich abgeschlossenen, kühl Objektiven. Man verlangte nach Einzelnem, Individuellem, nach Bewegungsreichtum. Und man entdeckte, daß auch die Antike diesen barocken Geist enthalten hat, daß auch sie Fülle, Reichtum, Bewegung dargestellt hat.



Teil aus einem Sarkophag mit der Darstellung des Todes des Meleager. Rom. Villa Albani. Bis cr. 1645 im Pal. della Valle. In der Bibliothek Pozzos befand sich eine Zeichnung.

Gegen Ende des XV. Jahrhunderts war eine der schönsten spätrömischen Skulpturen aufgefunden worden: der Apollo von Belvedere, dessen freiere Stellung, ausladendere Gesten dem Zeitempfinden vortrefflich entsprachen. In den ersten beiden Jahrzehnten des XVI. Jahrhunderts kamen eine Reihe weiterer Spätantiken zum Vorschein: Laokoon, Meleager, Hermes und der sterbende Gallier; 1540 der farnesische Stier und Herkules; 1554 die bronzene Chimäre; 1560 die Pompejusstatue; 1565 der etruskische Redner; 1583 die Niobiden. Die Pathetik, die allen diesen Skulpturen gemeinsam ist, gab dem nach Ausdruck ringenden Gefühlsschwung der Künstler des XVI. Jahrhunderts Recht. Die Auffassung der Antike verwandelte sich. Man sah in ihr nicht mehr die Idealität statuarischer Ruhe, kühler Logik, mathematischer Einfachheit, sondern nahm diese Typisierrungen von Unruhe, Ergriffenheit, Schmerz und Lust als das Höchste, das die Antike der Nachwelt überliefert habe. Das Streben der Zeit nach verwickelter Mannigfaltigkeit, nach Steigerung in jeder Beziehung wurde durch diese dramatisch bewegten, antiken Gruppen, durch die altrömischen Kolossalbüsten sanktioniert. Es entsprach dem Zeitempfinden, daß die Carraccis, Albano, Cortona, Guarini, Marino ihre Motive dem Ovid entnahmen, daß in der Philosophie Plato von Plotin abgelöst wurde, daß innerhalb dieser ganzen Bewegung grauenerregende, tumultarische Motive wie der bethlehemitische

Jugendlicher Reiter aus einem Hyppolytus-Sarkophag. (Laterau).

Kindermord, Pestdarstellungen und der Raub der Sabinerinnen in Mode kamen, die teilweise auch wiederum nach spätantiken Gruppen und Reliefdarstellungen, wie dem Raub der Helena, dem Raub der Töchter des Leukippos orientiert wurden.

Als Poussin nach Rom kam, erlag er anfangs dieser Zeitströmung, die durch das Einschwenken der Kirche in diese Richtung besonders stark geworden war und der ganzen Zeit einen streng einheitlichen Zug gegeben hatte.

Aber schon setzte eine Gegenbewegung ein, für welche die Auffindung des Freskos der Aldobrandinischen Hochzeit um 1600 als erstes Vorzeichen gelten kann, wenn auch die eigentliche Reaktion gegen das Barock erst viel später wirksam wurde. Dieses Wandgemälde enthält keine Erregung, keine reichen Bewegungen, keine Steigerung; es stellt in ruhiger Zuständlichkeit eine liebliche Idylle dar. Poussin hat diese zarte Darstellung geliebt und kopiert. Er hat diese feine Stimmungskunst fortgesetzt und anderseits an Masaccio, Mantegna und Raffael, die Ahnen des Klassizismus, wieder angeknüpft. Doch er hat nicht kurzsichtig wie Mantegna die Antike aus allzu großer Nähe studiert; er hat nicht nur intellektuell die Alten erfaßt, sondern sein künstlerisches Gefühl hat sich der antiken Welt ganz geschenkt, sein Geist hat sie ganz durchdrungen; und dann hat er, ihnen verwandt, eine Welt geschaffen, in der Gefühl und Geist sich die Wage halten und deren höchster Wert die Einheitlichkeit ist. Wie Mantegna hat er Antiken nachgezeichnet; aber nicht kleinlich und im Bestreben nach Genauigkeit, sondern um ihr Gesetz zu entdecken, ihr Wesentliches sich zu Eigen zu machen, um sie in ihrem Gesamtwert zu erfassen. Indem er sie in ihrer malerischen und plastischen Wirkung in sich aufnahm, hat er doch nicht versäumt, die Mittel zum harmonischen Gleichgewicht ihrer Erscheinung und ihrer Proportionalität zu durchdringen. So erscheint er uns in seinem Verhältnis zur Antike als eine ideale Verbindung von Man-

Jugendlicher Reiter von einem Sarkophag mit der Hyppolytussage. Früher an der Westfront der 1615 erbauten Villa Borghese. Eine Zeichnung danach befand sich in Pozzos Bibliothek.

tegna und Raffael, die im Schmelzkessel des Zeitalters der Reni, Domenichino und Bernini gefügt wurde. Sein Körperideal leitete er nicht von den barocken Großmeistern ab, sondern aus den antiken Reliefs. Ihre feinen, wohlproportionierten Körper wie auf der Aldobrandinischen Hochzeit, kamen seinem französischen Rasseempfinden am nächsten.

Nirgends aber können wir ihm direkte Kopien nachweisen; selbst da, wo Félibien den Laokoon, die Niobiden, den Fechter für die *Mannalese* in Anspruch nimmt, handelt es sich nur um lose Zusammenhänge. Wohl hatten sich manche antike Gestalten so tief in sein Gedächtnis gegraben, waren so ganz Eigentum seines Vorstellungsschatzes geworden, daß sie sich in ähnlicher Form logisch in seine Kompositionen einfügten; so fand er in dem jugendlichen Reiter, der für römische Grabreliefs mit der Hippolytussage charakteristisch ist (Abb. S. 358/59), oder auf Penthisilea-Sarkophagen Vorbilder für seine Reiter auf dem *Meleagerzug.* Aber die Entlehnung besteht eigentlich nur im künstlerischen Erfassen des Linienrhythmus von Reiter und Roß, des schönen Zusammenschlusses von Mensch und Tier, der Funktion des Sitzens, Reitens. Ebenso fand er auf der Trajansäule, oder auf Meleagersarkophagen Krieger in Rückenansicht mit weit ausholendem Spielbein, und einem weit ausholenden Arm, während der andere Arm eine Waffe hält oder schleudert: eine Gestalt, wie er sie auf seiner Errettung des jungen Pyrrhus verwandt hat. Aber auch hier wirkt nur der plastische Gedanke und ist rhythmisch und farbig für seine Zwecke in sehr persönlicher Art umgearbeitet. Für seine schlafenden Nymphen hatte er das antike Vorbild in einem antiken Reliefbild, das sich seinerzeit in der Villa Ludovisi fand (Abb. S. 361), vor sich, wie er wohl auch den Stich Marc Antons nach einem Relief (bei der Kirche S. Markus in Rom) gekannt haben mag, falls er das Original selbst nicht oft betrachtet hat. Auf beiden findet sich der bei Poussin wiederkehrende zurückgeworfene Kopf, der im Nacken liegende Arm, der anmutig niederrieselnde Wellenrhythmus des Körpers, der die Verbindung zwischen diesem Vorbild und Poussin enger erscheinen läßt, als zwischen ihm und den italienischen Zwischengliedern in der Gestaltung des gleichen Motivs. Auf dem Relief der Villa Ludovisi fand er außerdem den Gedanken des heranschleichenden Fauns, welcher der Venus das Tuch fortzieht. Für seine tanzenden Faune und Nymphen orientierte er sich wohl mehr an Vasenmalereien. Ein unverändertes Hinübernehmen einer antiken Type in Poussins Kunst läßt sich nur bei den weiblichen Rückenfiguren von Nymphen beweisen, die als Füllfiguren auf antiken Sarkophagen mit der Mars- und Rhea-Sylviasage vorkommen und die Poussin auf vielen seiner Darstellungen: Landschaft mit Faun, Nymphe in Newyork, Venus und Aeneas, Triumph des Neptun, Landschaft mit zwei Nymphen, im Spätbild

Satyr und Mänade in der Villa Ludovisi in Rom.

von Apollo und Daphne ebenfalls als Füllfiguren benutzte. Überall aber, wo es sich um ein geistig bedeutsames Motiv handelt, ist die Anregung auch geistig verarbeitet. Als Beispiel wäre hier noch der Tod des Eudamidas zu erwähnen, der in seiner schlichten Gestaltung den Sarkophagreliefs mit dem Tod des Meleager, wie Poussin z. B. einen in der Villa Albani sehen konnte, näher als irgendeiner zeitgenössischen Auffassung steht (Abb. S. 358). Auf beiden ist der Torso des Sterbenden von den beiden Konkaven der Lagerlehne und des gebeugten Rückens eines vor dem Bett befindlichen Mannes eingerahmt. Bei beiden ist der Oberkörper des Sterbenden entblößt und durch eine ähnlich verlaufende Gewanddraperie umschlossen: Motive, welche übereinstimmend den Darstellungen sanfte Ruhe verleihen. Alle angeführten Beispiele sind nur ein Beweis

dafür, wie sehr es Poussin auf die geistige Durchdringung der Alten ankam, wie ganz sein Sinn mit ihren Gestalten erfüllt war. Seinem Kunstwollen kam die plastische Anlage seines Sehvermögens entgegen; er erfaßte die Dinge als Relief und es teilte sich ihm alles in hoch und tief, in Licht und Schatten auf. Das ist das Wesentliche. Wenn er sich außerdem aus Plinius und Cicero zusammenlas, wie die Alten gemalt hatten, und deren Angaben nacheiferte, so führte ihn das wohl tiefer in die Gedankenwelt der Alten ein, künstlerisch aber konnte er sich dadurch nicht weiterbilden, wie er selber meinte. Die bildende Kunst ist von jeher eine unmittelbarere Sprache gewesen, als das Wort, das ganz identisch mit dem Sinn nur dem ist, der es schrieb und denen, welche die gleiche Atmosphäre von Geist und Kultur atmen wie der Schreiber. Aus den alten theoretischen Erörterungen über antike Maler und ihre Schaffensart konnte Poussin immer nur den Geist der eignen Zeit heraushören und wenn er nach des Plinius Angaben dem Aristides von Theben im Darstellen menschlicher Gefühle, seelischer Regungen nacheifern wollte, so gab er doch das Gefühl des Barock und nicht das des Aristides, Timomachos oder Polygnot.

* * *

Nicht immer parallel mit der Gesinnung der Künstler wandelte sich die Gesinnung der Kunstfreunde der Antike gegenüber. Vor allem interessant ist die Stellung der Päpste zur alten Kunst, deren Geschmack natürlich stets weite Kreise mit sich zog.

Alois Riegl hat in seiner Entstehung der Barockkunst in Rom die Kunstpolitik der Päpste in ihren merkwürdigen Wandlungen anschaulich geschildert: Im XIV. Jahrhundert ist die Antike gut genug, der päpstlichen Sonne zur Glorifikation zu dienen; aus antiken Ruinen wurde das Material zu neuen Bauten gewonnen. Welche Achtung und welche Geringschätzung der Antike spricht sich in diesem Verfahren gleichzeitig aus! Im XVI. Jahrhundert wandelte der Zeitgeist die Anschauung der Päpste. 1516 wurde Raffael, durch seine Ernennung zum Oberbeamten der römischen Altertümer der Schutz der Antiken übertragen. 1534 wurde eine Kommission zur Überwachung der Antiken eingesetzt, die bis 1535 von Giovenale Manetti geleitet wurde. Aber schon einige Jahre später be-

nutzte Pius IV. wieder Gestein der Diokletiansthermen zum Bau von S. Maria degli Angeli. Sein Nachfolger, Pius V. erklärte sich offen gegen die heidnischen Götzenbilder und verschenkte eine stattliche Anzahl antiker Statuen. Sixtus V. sah in ihr wie Pius IV. nur billiges gutes Baumaterial. Was ihm dazu nicht dienlich war, zerstörte er. Gregor XV. wiederum sammelte eine bemerkenswerte Anzahl antiker Statuen für die Villa Ludovisi. Urban des VIII. absolutistischer Geist griff von neuem antike Baureste an, z. B. die Bronzebauten des Pantheon im Jahre 1626 für Berninis Tabernakel in St. Peter. Als er das Grabmal der Cecilia Metella zerstören lassen wollte, opponierte das Volk wie schon einmal zu Zeiten des Sixtus V. Aus dieser Kette von Tatsachen entnehmen wir: je absolutistischer die Gesinnung der Päpste war, um so geringschätziger traten sie vor die antiken Baureste und um so energischer versuchten sie, die stolze Schönheit des antiken Roms durch eigene Bauten zu überbieten. Nur Pius V. machte eine Ausnahme.

Erinnern wir endlich noch daran, daß schon im XVI. Jahrhundert der Ruhm der antiken Kunst durch Originale, aber auch schon durch Gipsabgüsse, Kunstschriften, Stiche und Handzeichnungen in allen Ländern so allgemein verbreitet war, daß bereits damals die antiken Ruinen eine der Hauptsehenswürdigkeiten Roms bildeten. Die Fremden pilgerten zum Pantheon, zum Theater des Marcellus und Kolosseum, sahen den Triumphbogen des Titus, die Trajanssäule, das Reiterstandbild Kaiser Konstantins, Mark Aurel zu Pferde, alte Sarkophage, fanden auf dem noch halb verschütteten Forum Säulenstümpfe, Inschriften auf Quadern und erblickten von der Trümmerstätte aus die farnesischen Gärten, bewunderten die antiken Bilder in den Titusthermen, die Raffael und Giulio Romano für ihre mythologischen Gemälde im vatikanischen Badezimmer des Kardinals Bibbiena zum Vorbild gedient hatten, sowie andere alte Malereien in der Villa Inghirami Tivoli und die Mosaiken in Palästrina.

Bibliographie:

Sadeler, A., vestigi della antichità di Roma, Tivoli, Pozzuoli ed altri Luoghi 50 tav. Prag 1606.

Scaramuccia (gen. Girupeno), Le Finezze de'pennelli italiani ammirate usw. Paris 1674 p. 15 eff.

Hier wurde eine Stimme laut, daß das Nachzeichnen antiker Werke zu der verpönten „maniera dura" führen könnte:

„Solo d'una cosa giovame avertirti ed' è che tù non t'invaghisca pieno di quei panni (der antiken Statuen), i quali in se rattengono negl' andamenti delle pieghe alquanto di durezza e sappi che molti studianto, e riportando sù le carte queste Sculture, si sono insecchiti, e senza accorgersene dati in dura, e poco lodata maniera."

Desgodez, Anton, Les édifices de Rome dessinés et mesurés. Paris 1682.

Bottari, Raccolta di Lettere z. B. T. III p. 474/75 über die Auffindung des Laokoon.

Letarouilly, Edifices de Rome moderne. II. Aufl. Liège 1849. I. Aufl. Paris 1868—1874. Enthält u. a. wertvolle architektonische Details aus dem Palazzo Farnese.

Rolland, Romain, La décadence de la peinture italienne. La revue de Paris IIIe année Nr. 1.
Schmerber, Betrachtungen über die italienische Malerei im XVII. Jahrhundert a. v. O.
Riegl, Alois, Die Entstehung der Barockkunst in Rom, die ersten Kapitel.
Lemonnier, Henry, L'art français au temps de Louis XIV. Paris 1911 p. 110—132.
Lemonnier, Henry, l'art moderne Paris 1912, die ersten Kapitel.
Hautecoeur, L., Rome et la renaissance de l'antiquité à la fin du XVIIIe siécle. Paris 1912, die ersten Seiten.

NEUNTER EXKURS

DIE FREMDENKOLONIE IN ROM UM 1624

Aus unserer Hauptdarstellung ging bereits die weltgebietende Stellung Roms im XVII. Jahrhundert hervor, die unaufhörlich Fremdenströme der Stadt zuführte, so daß sogar schon damals das Führerwesen sich auszubilden begann. Keine andere Stadt sah in dieser Zeit beständig eine so international gemischte Gesellschaft in ihren Mauern. Das Hauptkontingent stellte Norditalien und Frankreich, daneben sah man spanische Granden, deutsche Fürsten, polnische Adlige, englische Lords. Aber uns interessieren hier nicht die Gesandten der verschiedenen Länder, die in pomphaftem Auftreten wetteiferten, nicht die abenteuernde Königin Christine von Schweden, der 1655 ein prunkvoller Einzug bereitet wurde, nicht die ausländischen Kardinäle, Bischöfe und Priester, die kamen und gingen, sondern einzig und allein die Künstler. Der Zuzug deutscher Maler und Bildhauer war seit der Reformation[1], dann von neuem durch die Wirkungen des dreißigjährigen Krieges gehemmt. Die wenigen Ausnahmen, wie Sigismund Laire, Karl Screta, Adam Elsheimer und Joachim von Sandrart verschwanden unter den übrigen Ausländern. Die von Ehrfurcht und Begeisterung gelenkten deutschen Romfahrten setzten erst im XVIII. Jahrhundert ein. Bedeutender war die niederländische Künstlerkolonie, die sich zu dem Verein „Schilderbent“ [2] zusammengeschlossen hatte. Rubens war 1601 zum ersten Male in Rom und malte während seines zweiten römischen Aufenthaltes von 1605—1607 dort drei Altarbilder für die Chiesa nuova. Im Jahre 1622 porträtierte van Dyck die Kardinäle Guido Bentivoglio und kurz vor seiner Papstwahl Maffeo Barberini. Paul Bril, Jean und Andries Both, Hermann van Swaneveld, François du Quesnoy, David

1/ G. von Graevenitz, Deutsche in Rom. Leipzig 1902 p. 160—169.

2/ Fiorillo, Geschichte der zeichnenden Künste. Hannover 1820 (enthält im vierten Bande ein alphabetisches Verzeichnis von Mitgliedern der Schilderbent).

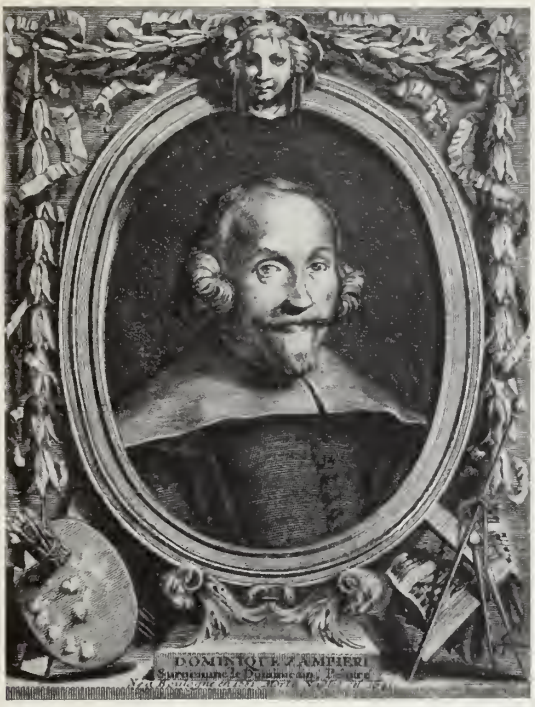
Teniers u. a. verbrachten im XVII. Jahrhundert längere oder kürzere Zeit in Rom. An Zahl und Bedeutung stand der niederländischen Gruppe die französische Künstlerkolonie[1] nicht nach, die sich immer wieder ergänzte, einmal infolge des kulturellen Ansehens, das Rom in Frankreich genoß, zweitens infolge der alten verwandtschaftlichen und freundschaftlichen Beziehungen der Fürstenhäuser und des Adels beider Länder.

François Du Quesnoy.

Der Stecher Nicolas Beatrizet, die Bildhauer Jasques d'Angoulême, Nicolas Bachelier, Nicolas d'Arras, Nicolas Cordier, der Maler Claude Deruet waren schon fort oder gestorben, als Poussin in Rom eintraf. Neben dem Bildhauer Jacques Sarazin, der sich von 1610—1628 in Rom aufhielt und dort mit Erfolg arbeitete, dem Stecher und Kunsthändler Philippe Thomasin, der dort eine Schule geleitet haben soll, dem Maler und Stecher François Perrier, der sich an Lanfranco anschloß und Vouets Gunst genoß, dem Stecher Jacques Belly, einem Schüler Vouets, dem Zeichner und Stecher Nicolas Chaperon, der ebenfalls unter Vouet studierte, waren 1623 vielleicht auch der Bildhauer Guillaume Berthelet und der Maler Charles Mellin (Carolus Melini) noch in Rom. Die bedeutendste Stellung in der französischen Künstlerkolonie nahm um diese Zeit Simon Vouet ein, der nur um wenige Jahre älter war als Poussin. Er gehörte in die Reihe derjenigen glücklichen Naturen, die durch großherzige Förderungen und bedeutende Aufträge frühe Erfolge errungen haben. Geschätzt und umworben vom weltlichen und geist-

1/ Lemonnier, Henry, a. v. O.
Dussieux, L., Les artistes français à l'étranger. Paris 1876 p. 458—478. Liste und Charakteristik der in Rom lebenden Franzosen.

lichen Adel Italiens hat er für zahlreiche Fürsten und Kirchen gearbeitet. Im Jahre 1621 eröffnete er in Rom eine Schule. Erstaunlich ist es und bezeichnend für seinen Ruhm, daß außer jungen Franzosen auch Italiener diesem ausländischen Meister zuströmten. Vouet muß in



Domenichino Zampieri.

der fremden Stadt seine Rolle als Präzeptor gut gespielt haben; denn 1624 wurde er zum „principe" der Akademie San Lucca ernannt. Obendrein wurde er von Richelieu mit einer staatlichen Pension bedacht. 1627 folgte er einem Rufe nach Paris. Der Maler Jacques Stella, der mit Poussin im gleichen Alter stand, und zwei Jahre später als Vouet in Italien eingetroffen war, siedelte im Jahre 1623 von Florenz nach Rom über, wo er bis 1634 blieb. Auch er hat in Rom reiche Aufträge und Anerkennung gefunden, die sich einmal in seiner Ernennung zum Quartiermeister und in seinen zahlreichen, vornehmen Beziehungen ausdrückt, zweitens in den vielfältigen Bildern, denen wir in römischen Kirchen und Schlössern von ihm begegnen. Außer diesen beiden bedeutenden Künstlern fand Poussin vor allem noch den Architekturmaler Jean Lemaire, der von 1613—1638 in Rom lebte und den 1591 geborenen Caravaggioschüler Valentin de Boulogne, genannt le Valentin, der 1634 starb, in Rom vor. Mit den drei letzteren hat Poussin freundschaftliche Beziehungen unterhalten. Um die gleiche Zeit wie Poussin, traf auch Claude Gellée in Rom ein, der bis 1625 unter Agostino Tassi studierte, dann einige Jahre in Norditalien, Bayern und Lothringen reiste und von 1627 wieder dauernd in Rom lebte. Nach Vouets Fortgang erntete er rasch große Erfolge und wurde einer der gefeiertsten Künstler Roms im späteren XVII. Jahrhundert. Der Stecher und Maler Remy Wuibert oder Wibert, auch einer von Poussins nächsten Freunden muß um die gleiche Zeit sich in Rom niedergelassen haben. Später kamen der Maler und Dichter Charles

Alphonse Dufresnoy (1633), der Maler Pierre Mignard (1636), der Blumenmaler Nicolas Guillaume La Fleur (1638), der Zeichner und Stecher François Collignon (1640), der Zeichner und Stecher Sébastien Vouillemont (1641), der Bildhauer Michel Auguier (1641—1651), der Zeichner und Stecher Dominique Barrière,

Simon Vouet / Christus und Magdalena im Louvre zu Paris.

der Historienmaler Guillaume Courtois (um 1650), der Schlachtenmaler Jacques Courtois (nach 1650), der Architekt und Bildhauer Jean Champagne (nach 1650), der Maler und (Stecher François Spierre 1663), ferner geringere Künstler wie Henry Gascar, Guillaume Chasteau, Reynaud Levieux, Benoit Farjat, François Baudisson, Etienne Baudet u. a. Wir wissen, daß Poussin mit Dufresnoy, Mignard und Barrière in Beziehung stand. Bertolotti[1] zählt außerdem noch folgende französische Künstler auf, mit denen Poussin verkehrt haben soll: Jean Varin (1604—1672), François le Maire (1629—1688), Pierre le Maire, genannt der kleine Lemaire, Jacob le Menier (gest. 1660), der Stecher Claude Mellan (1598—1688), Francesco Polly (geb. 1622), Thibaud Poissaut (gest. 1688), Paul Scarron (gest. 1660), Nicolas de la Fage.

Jacques Blanchard (1600—1638) hielt sich nur ganz vorübergehend in Rom auf, war dagegen längere Zeit in Venedig und Turin. Auch Sebastian Bourdon war vermutlich nur kurze Zeit in Rom. Es erübrigt sich, alle diese Künstler zu charakterisieren. Soweit sie Poussins Leben kreuzten, wurden sie in

1/ Bertolotti, Antonio, Artisti francesi in Roma. Roma 1886.
Dumesnil, J., Histoire des plus célèbres amateurs italiens. Paris 1835 p. 451 eff.

den betreffenden Partien des Buches herangezogen werden. Ihre Kunst wurde während Vouets Aufenthalt in Rom teilweise von ihm bestimmt, soweit sie nicht ganz in italienischer Manier untergingen. Später schlossen sich viele Cortona an, wenige haben sich durch besondere Eigenart ausgezeichnet.

Simon Vouets[1]/ Kunst entsprach den damaligen Wünschen der Italiener. Seine idealisierenden Darstellungen sind von einer üppigen Sinnlichkeit bestimmt. Seine Gruppen wirken, wie von Schauspielern gestellt, die auf natürliche Wirkung Gewicht legen, aber doch die Gesten für die Galerie verdeutlichen. Die Raumandeu-

Simon Vouet / Susanne im Bade im Louvre zu Paris.

1/ Félibien, Entretiens T. II p. 181 eff.
Chennevières, Essai p. 65 eff.; Tzigara, Simon Vouet. München 1896.
U. a. a. O.

tungen auf seinen Bildern sind größtenteils schematisch und haben nur die Bedeutung von Kulissen. Die meisten seiner Kompositionen sind diagonal in den Vordergrund hineinorientiert. Seine Frauen sind voll und schwammig und tragen pomphafte, sich in Fältchen kräuselnde Stoffe, die die Formen verunklaren und in vielen Farben schillern. Goldig hell ist der Gesamtton seiner Bilder, aus dem bald ein graues Weiß, bald ein kaltes Blau, bald ein tiefes Rot aufleuchten. Seine Gemälde tragen den Charakter genialer Improvisationen; ohne Anspruch auf tiefe Empfindung oder strenge Gesetzmäßigkeit sind sie dekorativ, malerisch wirksam. Die Ursprünge seiner Kunst liegen nicht in Italien, sondern in den Niederlanden; darin vor allem unterscheidet er sich von Poussin, dem er ebenso wie der grandiose Reni, mit dem er sich im Kolorit berührte, höchstens vorübergehende Anregungen bieten konnte, da seine auf große Effekte hin arbeitende Kunst und sein massiges Körperideal Poussins Empfinden allzusehr widersprachen.

In der Wahl der Motive aus antiken Schriftstellern, in den Darstellungen antiker Fabeln hat er in Frankreich Poussin vorgearbeitet. Immer aber bleibt seine Auffassung dabei im Derberen, Irdisch-Schweren, oder Dekorativen stecken, wo Poussin Grazie, Schwung, vibrierende Lust, oder reine Götterstimmung gegeben hat. Vouets Bilder sind im Lauf der Jahrhunderte größtenteils zerstört worden. Die geringe Zahl seiner Werke, die auf uns gekommen ist, und in den Galerien zu Avignon, Budapest, Dresden, Florenz, Glasgow, Grenoble, Madrid, Nancy, Paris, St. Petersburg und Rom verstreut sind, geben von seinem Schaffen kein vollständiges Bild. Besser lernen wir ihn durch Dorignys Stiche nach seinen Gemälden kennen.

ZEHNTER EXKURS

POUSSINS HANDZEICHNUNGEN ZU LEONARDO DA VINZI: TRATTATO DELLA PITTURA VON LOUIS HAUTECŒUR

Die Kupferstichsammlung der Eremitage in Petersburg besitzt eine handschriftliche Kopie vom Traktat der Malerei von Leonardo da Vinci. Auf dem Vorsatzblatt steht:

„Ce livre m'a été donné à Rome au mois d'Aoust 1640 par Monsieur le Cavalier del Pozzo au voyage que j'y ai fait pour amener en France M. Poussin. Chantelou"

Die Schriftzüge sind unstreitig diejenigen Chantelous. Von besonderem Interesse an diesem Manuskript sind die Illustrationen, die Poussin für dieses Exemplar gemacht hat. Wir haben sie im März 1913 in der russischen Kunstzeitschrift Starye Gody wiedergegeben und die Probleme, die sie uns stellen, untersucht.

Die Beziehungen zwischen Poussin und Paul Fréart de Chantelou sind bekannt und erklären, warum der Bruder des letzteren, Charles Fréart de Chambray eine Übersetzung des Traktates, ihr gemeinsamer Freund Raphael Trichet du Fresne 1651 eine Ausgabe dieser Übertragung veranstaltet hat, die Poussins Illustrationen enthält. Poussin war damit nicht zufrieden, weil der Maler Charles Errard seine Zeichnungen durchgesehen und einige hinzugefügt hat. Es erscheint daher notwendig, den Anteil der beiden Künstler klarzustellen und gegeneinander abzugrenzen. Wir sind in diesem Bestreben zu folgendem Resultat gelangt:

1. Man muß die geometrischen Figuren ausschalten, die, wie Poussin selbst gesagt hat, von Gli Alberti stammen.

Nicolas Poussin / Illustration zu Leonardos Traktat der Malerei in der Eremitage zu Petersburg.

2. Die Figuren CCCLXII und CCCLXV in der Ausgabe du Fresnes sind im Petersburger Manuskript nicht vorhanden. Sie unterscheiden sich sehr von denjenigen Poussins. Sie stellen drapierte Frauengestalten dar, die nach den einleitenden Worten von du Fresne von Errard stammen dürften.

Nicolas Poussin / Illustration zu Leonardos Traktat der Malerei in der Eremitage zu Petersburg.

3. Poussins Zeichnungen sind trotz der Behauptungen Gault de St. Germains, der den Traktat 1802 neu herausgab, nicht Strichzeichnungen, sondern mit Feder und Tusche gearbeitet worden.

4. Es war daher nicht Errard, wie Gault de St. Germain es gern möchte, der „schändliche" Errard, der die Schatten hinzugefügt hat.

5. Ein Vergleich der Zeichnungen Poussins mit den Stichen der Ausgabe von du Fresne lehrt, daß, wenn Errard nicht alle Landschaften und Nebensächlich-

keiten selbst gemacht hat, er doch für die verschiedenen „Verzierungen" verantwortlich zu machen ist, die Poussin selbst als unnütz erachtet hat.

Diese Retuschen an seinen Entwürfen waren vielleicht die Ursache des strengen Urteils, das Poussin über das Traktat gefällt hat. Er war gegen die Veröffentlichung und legte ihr nur einen geringen Wert bei. Félibien, der Poussin in Rom an Rebekka und Eliezer arbeiten sah, berichtet, daß Poussin sich bemüht habe, die Leitsätze Leonardo da Vincis zu befolgen, besonders in der Art der Gruppierung seiner Figuren. Auch bestand im allgemeinen eine Wahlverwandtschaft zwischen beiden. Beide wollten das Ursächliche der Erscheinungen aufklären und versuchten, rationelle Grundsätze für die Kunst zu formulieren. Von dem Augenblick an, wo der Akademismus offiziell in Erscheinung tritt, bemerkt man, wie sehr er auf gewissen Seiten von Poussins Kunst zurückging. Auch er ging von dem „cartesianischen Vertrauen in die Vernunft und von der Bewunderung der Antike aus". Um Lionardos Theorie vom Gleichgewicht im menschlichen Körper zu demonstrieren, hat Poussin Herkules in verschiedenen Stellungen dargestellt, und als einziges dargestelltes Pferd, das von Mark-Aurel.

Seitdem wir diese Studie geschrieben haben, ist ein neues Problem an uns herangetreten. Seymour de Ricci hat uns das Vorhandensein eines anderen Manuskriptes gemeldet, das Poussin zugeschrieben wird und das die Gräfin von Béarn besitzt. Noch weitere Manuskripte sollen existieren. Versuchen wir ihre Spuren zu verfolgen:

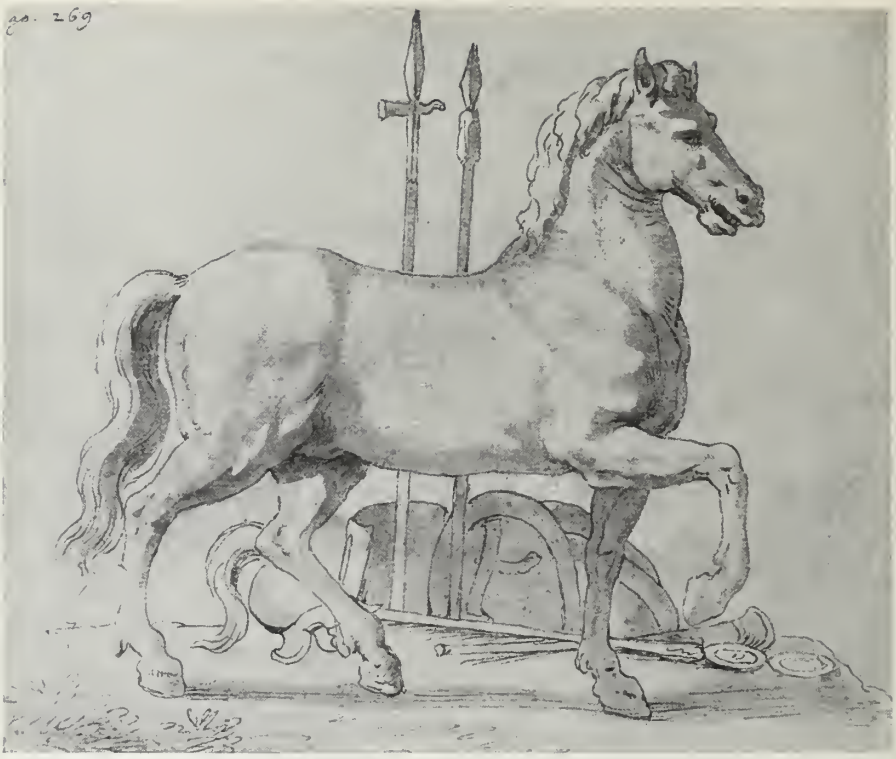
1. Das Manuskript in Petersburg wurde auf der Brüsseler Auktion Heussner 1856 für 1000 Fr. gekauft, das im Band III dieses belgischen Bücherliebhabers beschrieben ist. Wir können seine Schicksale nach Chantelous Tode nicht verfolgen; das Format ist in Quart.

2. Das Manuskript der Gräfin de Béarn: Auf dem Einband befindet sich das Wappen des Kanzlers Molé, der 1656, neun Jahre vor Poussin gestorben ist. Im XVIII. Jahrhundert führt es Huguier an; 1819 beschreibt es Ant. Aug. Renouard in seinen Katalogen (T. I, pp. 320—325). Auf der Auktion Renouard 1854 (Katalog Nr. 605) wird es für 350 Fr. von Techener für den Graf Thibaudeau erworben. Auf der Auktion Thibaudeau 1857 (Nr. 823) ist es ohne Garantie auf 165 Fr. geschätzt worden. Es geht dann in die Kollektion Firmin-Didot über und wir finden es wieder breit beschrieben im Katalog vom 22. Juni 1882, Nr. 44, pp. 69—73 und im Katalog der Auktion Didot vom 18.—21. März 1910, pp. 46 bis 47. Ebenso wie das Manuskript in Petersburg enthält dieses ein Stück von L. Massenta Carnabita, betitelt „*Alcune memorie* de' fatti di Leonardo da Vinci a Milano e di suoi libri". Das Format ist in Quart. „Die beschädigten Blätter sind alle beschnitten und mit anderen Blättern eingerahmt worden", sagt Renou-

Nicolas Poussin / Illustration zu Leonardos Traktat der Malerei in der Eremitage zu Petersburg.

ard. Dieser glaubte, die Kopisten genau wiedererkennen zu können; es wären Poussin selbst und Gaspar Dughet. Renouard versichert, daß die Schrift ähnlich der der Briefen sei, die damals im Besitz von Dusommes waren, und später stützt er sich auf ein Handschreiben von Poussin, das sein Sohn ihm von Italien überbrachte. (Ch. Ph. de Chennevières, Archives de l'art français. T. V. III Dokumente p. 1 u. 2). Aber Jouanny in seiner ausgezeichneten Ausgabe der Briefe von Poussin (1911) erklärt, daß dieser Brief nicht von der Hand Poussins sei.

3. Auf der Auktion James Edwards in London, 5. April 1815 (pp. 17 und 18



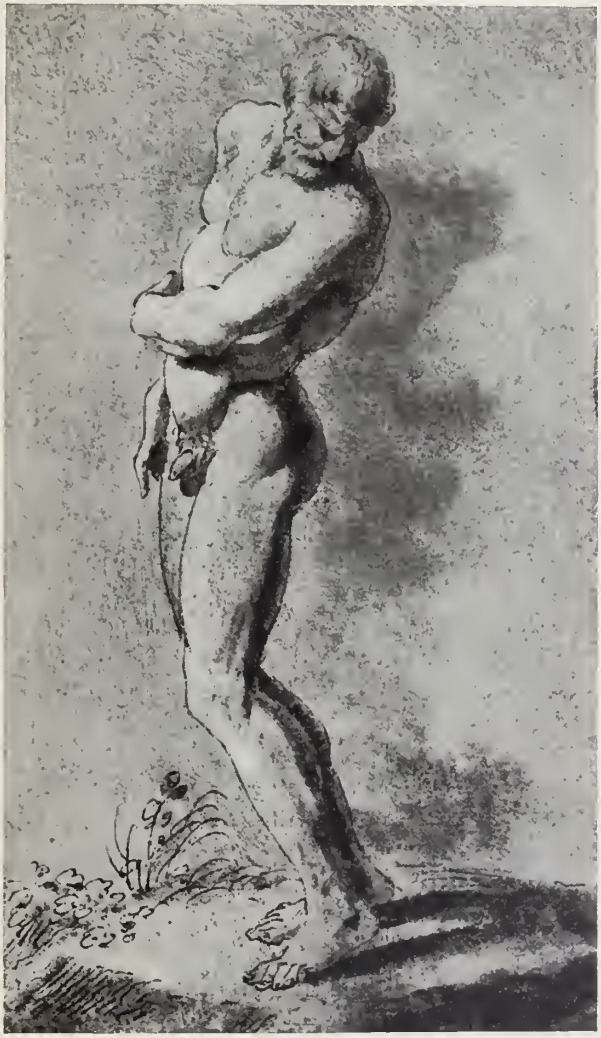
Nicolas Poussin / Illustration zu Leonardos Traktat der Malerei in der Eremitage zu Petersburg.

im Katalog, Nr. 377) erwarb der Buchhändler Payne für 102 Pfund 18 Schilling für den Kaufmann Esdaile ein anderes Manuskript mit derselben Abhandlung. Das Format ist in Folio; die sorgfältige Schrift ist die eines Kopisten. Die Zeichnungen sind auf geöltes Papier aufgetragen und scheinen von dem vorhergehenden Manuskript, denen sie gleichen, in Pausen gewonnen zu sein. Wir wissen nicht, was aus diesem Manuskript geworden ist.

4. Am 11. Mai 1795 auf der Auktion des Bürgers Noailles (im Katalog Nr. 390, p. 37) wurde ein Manuskript für 4000 Fr. dem M. J. de P. zuerkannt. Es ist nicht wie die vorhergehenden „*Trattato della pittura*" betitelt, sondern „*Regoli e precetti della pittura*". Format in Folio, Einband in grünen Saffian mit einem silbernen Schließhaken. Das Manuskript enthielt 34 geometrische Figuren, 4 anatomische Figuren, 22 menschliche Figuren, darunter nur eine bekleidet, 2 Profilköpfe, eine Hand, ein Pferd, im ganzen 64 Figuren. Das Manuskript in Petersburg enthält die gleiche Anzahl der anatomischen und menschlichen Figuren und auch ein

Pferd. Am Anfang dieses Exemplares steht eine Bemerkung des Besitzers: „Kopie nach dem Original, das sich in der Bibliothek Barberini befand. Poussin zeichnete 1640 die Figuren im Alter von 46 Jahren. Die Besitzer davon waren: M. de Chantelou, der Cavaliere Pozzo, der Kardinal Massimi, M. Crozat, der Baron von Thiers. Der jetzige Besitzer erwarb es im Jahre 1786.

5. Gault de St. Germain sagt in seiner Neuauflage des Traktates von 1802, daß er ein Manuskript gefunden habe, in dem die Figuren mit der Feder ausgeführt sind. Wir haben in unserem Artikel gesagt, wie überraschend diese Behauptung ist. Im Jahre 1802, war die Federzeichnung seit zehn oder zwölf Jahren sehr in Mode. Doch nach unserem Wissen hat Poussin die Zeichnungen nicht in dieser Manier ausgeführt. Und die Figuren von Gault de St. Germain sind einfach Wiederholungen der Stiche, die sich in der Ausgabe von Du Fresne befanden.



Nicolas Poussin / Illustration zu Leonardos Traktat der Malerei in der Eremitage zu Petersburg.

Es gibt also vier Manuskripte: Das Manuskript in St. Petersburg, das Manuskript Renouard-Didot-Comtesse de Béarn, das Manuskript Edwards, das Manuskript Noailles. Wie soll man sich das Vorhandensein dieser verschiedenen Manuskripte erklären? Können alle diese Zeichnungen Poussin zugeschrieben werden? Um diese Fragen

mit einiger Gewißheit beantworten zu können, müßte man vor allen Dingen alle Manuskripte vergleichen können; doch wir wissen nicht, wo sich gegenwärtig die Manuskripte von Edwards und von Noailles befinden und die Comtesse de Bearn weigerte sich, uns das ihre zu zeigen. Freilich die Beschreibungen gestatten uns einige Hypothesen. Vielleicht ist es erlaubt, mit Renouard anzunehmen: Sein beschädigtes und erneuertes Manuskript sei das ursprüngliche Exemplar Poussins, dann müßte er es dem Kanzler Molé vor 1656 geschenkt haben, dem Datum von Molés Tode. Es ist möglich; doch müssen wir hinzufügen, daß in Poussins Briefen niemals die Rede vom Kanzler Molé ist. Das Manuskript in Petersburg scheint das zu sein, das Poussin für den Cassiano del Pozzo ausführte und das im Jahre 1640 in die Hände des M. de Chantelou überging.

Domenichino. / Die Marter der Hl. Agnes. In der Pinakothek zu Bologna.

Noailles versichert, daß sein Manuskript auch im Besitz des M. de Chantelou gewesen sein soll. Doch Du Fresne spricht in seiner Vorrede nur von einem Manuskript. Bleibt das von Edwards. Wenn die Angaben Renouards der Wahrheit entsprechen, wenn die Zeichnungen auf geöltem Papier ausgeführt sind, so wäre es eine Kopie, vielleicht die, die Félibien in Rom machen ließ. Sagt er nicht in seinen Entretiens: „Daß Pous-

sin durch die Vermittlung des Cassiano del Pozzo die Schriften von Leonardo da Vinci, die sich in der Bibliothek Barberini befanden, kennen gelernt habe. Er begnügte sich nicht nur, sie zu lesen, er zeichnete auch alle Figuren, die zur Beweisführung und zum Verständnis nötig waren, sehr kunstgerecht und sorgfältig ab. Denn im Original gab es nur schwächere Skizzen, wie Sie sich erinnern können, da ich Ihnen die einen sowie die andern, die man mir in Rom geliehen, sehen ließ und die ich kopieren habe lassen."[1]/ Also ließ Félibien die schwächeren Skizzen und die Zeichnungen von Poussin kopieren.

Es ist gar nicht unmöglich, daß Poussin zwei oder dreimal dieselben Skizzen wiederholt hat.[2]/ Er führte sie sogar in einem größeren Format aus, denn man findet in seinen Werken in der Kupferstichsammlung der Nationalbibliothek Reproduktionen von einigen Illustrationen, die auf einer vollendeteren Stufe stehen.

1/ *Entretiens sur la vie* édition de Londres 1705. T. 10 p. 12.

2/ Wir können noch eine nicht identische Zeichnung von Poussin namhaft machen, die sich im Museum der Eremitage in Petersburg befindet. Daneben sehr zahlreiche und interessante Federkopien. Die Sammlung von Hofrat Brühl enthält eine ziemlich große, ausgeführte Zeichnung. Es ist das Titelblatt zu den Werken von Horaz, das an den Anfang der Ausgabe von 1642 gesetzt wurde. P. C. p. 122 und Notiz 5.)

Guido Reni / Wettlauf der Atalante und des Hipponenes.
Nationalmuseum in Neapel.

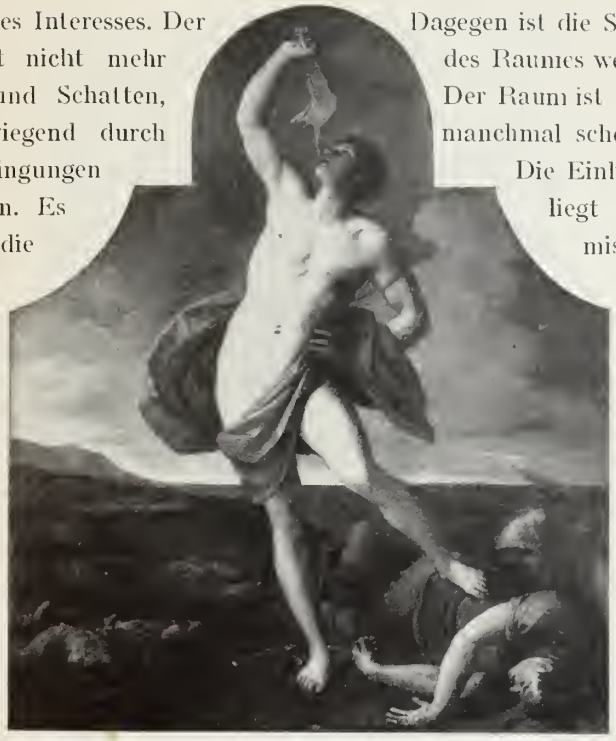
ELFTER EXKURS

POUSSIN UND DAS BAROCK

In der venezianischen Epoche hat Poussin Licht- und Farbenphänomene dargestellt, seine Bildvorstellungen am Schönheitsideal Tizians kontrolliert und an der Antike leise korrigiert. Der Natur war er theoretisch nahe gekommen. Alles Zufällige, Einzelne unterdrückte er. Der Mensch war ihm das Wesentliche, dem sich die Natur subordinierte. Die kompositionelle Anlage stellte die Einheit der Figurengruppen her. Der Reichtum der Bilder dieser Zeit liegt in der farbigen Modellierung, in Verkürzungen, in interessanten, aber stets logisch natürlichen Stellungen, in der Differenzierung des Lichtes. Die Einheit des Bildes beruht in dem subjektiven Stimmungsgehalt, in der Lyrik, die eine ins Geistige verklärte Sinnlichkeit ausdrückt.

In der darauffolgenden Epoche steht die ornamentale Belebung der Fläche im

Vordergrund des Interesses. Der Rhythmus ist nicht mehr durch Licht und Schatten, sondern vorwiegend durch Linienverschlingungen erwirkt worden. Es überwiegt die Freude an der plastischen Durchmodellierung. Das Licht ist nicht mehr Stimmungsfaktor, sondern als Faktor der Plastik und der Farbe objektiviert.



Guido Reni / Simson.
In der Pinakothek zu Bologna.

Dagegen ist die Subjektivierung des Raumes weiter getrieben. Der Raum ist dem Menschen manchmal schon koordiniert. Die Einheit des Bildes liegt in der rhythmisch - ornamentalen Belebung der Fläche, im An- und Ab-, im Auf- und Niederschwingen einer Bewegung. Die strenge Einordnung in eine geometrische Form der Hauptgruppe ist aufgegeben, dagegen die Anordnung der Hauptgruppe auf einer Ebene bevorzugt.

Auch im Verhältnis zwischen Willen und Gefühl, das im Barock eine so große Rolle spielt, beobachten wir bei Poussin eine Wandlung. In der venezianischen Epoche beherrscht die Empfindung den Willen, d. h. jeder Wille ist in sinnliche Hingenommenheit aufgelöst. Er schläft wie die betäubten Nymphen, oder er geht in sinnlichem Begehren, in sinnlicher Freude des Trinkens, Ruhens, Tanzens restlos auf.

Je weiter Poussins Entwicklung fortschreitet, um so zwiespältiger wird das Verhältnis. Wille und Gefühl treten in Kampf. Der Körper strebt nach der einen Seite, die Aufmerksamkeit wird durch das Gefühl nach der anderen Seite gelenkt. Tanzende, die zugleich lächelnd Blumen streuen, Hinsinkende, die sich kokett nach einem Beschauer umwenden, Anbetende, die zugleich einen anderen herbeirufen, treten auf. Gleichzeitig und logischerweise wird auch das Körpergefühl ein anderes. Die von Willensimpulsen gelenkten Leiber werden sehniger, straffer, feinnerviger als die sich dem Gefühl widerstandslos Überlassenden. Die Glieder divergieren. Die Züge sind belebter, selbstbewußter. Wille und Gefühl steigern

sich im Lauf der Entwicklung, bis sie auf dem Höhepunkt der „Mannalese“ und dem „Durchgang durchs Rote Meer“ sich die Wage halten. Aus den bewegten Körpern spricht stärkste Leidenschaft. Der Bewegungsreichtum ist Reichtum des Empfindens. So vereint beruhigen sich beide wieder, kühlen sich ab, wie es in den „Sakramenten“ sichtbar wird.

Guercino. / Die Hl. Petronilla. Im Konservatorenpalast zu Rom.

Stellen wir diese, ihn im Lauf seiner Entwickelung beschäftigenden Probleme nun in Parallele zu denjenigen der um ihn lebenden Italiener, so finden wir mannigfache Übereinstimmungen. Mit allen hat Poussin den Subkjetivismus der Weltanschauung gemein. Gemeinsam hat er mit ihnen den Wunsch, den Raum optisch zu erfassen, die Komposition durch malerische und interessante Einzelheiten zu bereichern, das Gefühl gegenüber dem Willen zu steigern.

Das Streben nach einer strengen geometrischen Form finden wir dagegen bei den italienischen Zeitgenossen viel seltener; ebenso wenig das Empfinden für Rhythmus und ornamentale Schönheit des Bildganzen. Vor allem aber trennt ihn von jenen Auffassung und Gesinnung.

Im allgemeinen können wir zwei Richtungen im Barock unterscheiden: diejenige, welche die „gracia“ betonte, „dolce“ sein wollte und jede „durezza“ verabscheute und die zweite, die durch Steigerung aller inneren und äußeren Elemente aufwühlen, mitreißen, verblüffen wollte.

Guido Reni / Madonna del Rosario. In der Pinakothek zu Bologna.

Von der ersten Richtung scheidet sich Poussin durch seinen Ernst, seine Ehrfurcht vor der Natur, seine Logik. Ein Henker, der wie auf der „Enthauptung des heiligen Maurelius" von Guercino das Schwert wie eine leichte Reitgerte hält, tritt bei Poussin nicht auf. Der spielerische Lauf der Schnur, mit welchem Guercino den Heiligen fesselte, widerspricht Poussins Empfinden. Ein weiteres Gegenbeispiel zu Poussin ergibt der Christus auf Guercinos „heiliger Petronilla", der sich wie ein höfischer Kavalier vor Maria verneigt. Die Italiener ließen ihre Gestalten vielfach schweben, tänzeln, halb liegen oder halb hängen, Poussin dagegen ließ sie stehen, schreiten, oder entschieden sitzen.

Einen fundamentalen Unterschied der Auffassung erkennen wir — als Beispiel — in Annibale Carraccis „schlafender Venus" in Chantilly, deren derber Körper unnatürlich gespreizt daliegt, und Poussins Venusdarstellungen, auf denen anmutige Körper leicht und natürlich daliegen. Guido Renis mondäne Eleganz der „Madonna del Rosario" war Poussin fremd. Renis sentimentale Gesellschaftlichkeit seines „Bacchus und Ariadne" in San Lucca war Poussins Gesinnung entgegengesetzt. Dort aber, wo die Barockkünstler durch eine Steigerung von Gefühl und Willen ins Gewaltsame der Gebärden, ins Theatralische des Ausdrucks gelangten, hält Poussin sein französischer, rationalistischer Takt zurück. Wille und Gefühl streben bei ihm in ihrer höchsten Steigerung nicht auseinander, sondern decken sich und gelangen so zur Harmonie. Die „attitudine bizarra", die Reni so oft die ganze

Guercino / Die Enthauptung des Hl. Maurelius.
In der Pinakothek zu Ferrara.

Darstellung störte, Härten herbeiführte, gleichsam ein Aneinanderstoßen von Linien, auch wo sie nicht zusammentreffen, wie in der „Rebekka am Brunnen", der „Atalante" kommt bei Poussin nicht vor. Der Wunsch nach Fülle und Reichtum läßt in einem Thema wie der „Taufe Christi" Reni eine Fülle von assistierenden Figuren einführen, die das Thema verunklaren. Das hat Poussin niemals getan. Die Gruppe der drei Männer rechts unten auf der „heiligen Petronilla" ist Füllsel und dient in nichts der Dramatik der Erzählung. Die entsetzte Frau auf Domenichinos „Marter der heiligen Agnes" überzeugt nicht durch ihre Gebärde; sie ist ausschließlich ihrer interessanten Stellung wegen ins Bild geführt. Poussins

Ökonomie verachtete solche Zufälligkeiten und Überflüssigkeiten. Unnatürlich sich bauschende Gewänder, die nur um eine bewegte Silhouette zu erreichen, verwandt worden sind, wie auf Renis „Simson“ vermied Poussin.

Dort aber, wo wir auch bei Poussin den Dualismus von Willen und Gefühl sehen, wie auf einigen der späteren Bacchanale, handelt es sich nur um ein höchst lebendiges Spiel, das dem Thema entspricht. Die gleiche Ökonomie verbot ihm die gedrängte Häufung unübersehbarer Personen. Seine Verteilung der Massen, sein ornamentales Gefühl schafften stets einen Bildorganismus, der das Organische gegenüber dem Chaos darstellt.

Von beiden barocken Richtungen scheidet ihn sein Gefühl für Kausalität der Dinge. Alles ist einem Thema subordiniert. Alles hat Beziehung zum Ganzen. Die Vernunft, die Logik führen die Regie. Dieses vornehmste Merkmal der Franzosen scheidet ihn streng von seinen italienischen Zeitgenossen.

Guido Reni / Bacchus und Ariadne.
In der Villa Albani zu Rom.

Philippe de Champaigne / Ludwig XIII.
Im Louvre zu Paris.

ZWÖLFTER EXKURS

PARIS IN SEINER WIRKUNG AUF POUSSIN

Wenn man Poussins Briefe liest, so könnte man meinen, daß sich alle Interessen des Hofes zwischen 1640—41 um Kunst drehten; und doch waren die Jahre, die der Meister in Paris verbrachte, voller kriegerischer Unruhen, voller Intrigen zwischen den Höflingen. Am 23. Mai 1641 verließ Louis XIII. St. Ger-

main, um sich nach der Pikardie zu begeben; er ging über Dangu, dem Landsitz de Noyers, — was insofern von Interesse ist, als also auch de Noyers fern von Paris war, — dann über Gourmay, Aumale und Abbeville. (Poussin C, p. 61, Anmerkung.)

Am 18. August war der König mit Richelieu in Amiens und kehrte erst im November nach Paris zurück. (Poussin C, Anmerkung p. 32.) Den Winter verbrachte er sehr leidend in St. Germain. Richelieu wollte, daß er nach Perpignan gehe, um die Armee, welche die Stadt belagerte, zu ermutigen; Cinq-Mars aber versuchte, ihn in St. Germain zurückzuhalten, wo sein Einfluß freieren Spielraum hatte. (Poussin C, Anmerkung p. 115.)

Am 27. Januar 1842 verließ dann Ludwig XIII. St. Germain, hielt sich sechs Tage in Lyon auf und traf am 11. März in Narbonne ein. (Poussin C, Anmerkung p. 117.) Von da an spitzten sich die Intrigen zwischen Richelieu und Cinq-Mars immer mehr zu. Am 13. März 1642 unterzeichnete Cinq-Mars und seine Komplizen Gaston d'Orléans und der Herzog von Bouillon den Geheimvertrag mit Spanien. Am 21. April begab sich der König von Narbonne auf das Schlachtfeld zur Armee, die noch immer Perpignan belagerte.

Im Mai war Richelieu in Narbonne schwer krank und fürchtete sehr, daß der ebenfalls kranke König den Intrigen Cinq-Mars' nachgeben würde. Schon damals war man um Richelieus Leben besorgt.

Vom 10. Mai an hielt sich de Noyers im Feldlager beim König auf. Er sollte von dort aus täglich Richelieu über die Intrigen des Cinq-Mars berichten. Schließlich gelang es der Gegenpartei, den Günstling zu entlarven. Am 13. Juni 1642 wurde der junge Rivale Richelieus festgenommen. Man machte ihm den Prozeß und verurteilte ihn. Am 2. September wurde er in Lyon hingerichtet. Ludwig XIII. bevollmächtigte Richelieu durch den Erlaß vom 30. Juni mit geradezu königlicher Macht und kehrte am 23. Juli nach Fontainebleau zurück, begleitet von de Noyers und de Chavigni. Im September hielt sich der Hof in Livri bei Paris auf. (Siehe La Gazette, 18. September 1642.) Auch Chantelou war dort. Dahin sandte ihm Poussin seinen Abschiedsgruß.

Diese Tatsachen sind insofern bedeutsam, als sie zeigen, wie kurze Zeit Poussin in direkten Beziehungen zum Hof, zu Richelieu und de Noyers stehen konnte. Außerdem erhellen sie die Schwierigkeit seiner Stellung, die in seinen Briefen zum Ausdruck kommt und an der nicht zum Mindesten das Fernsein seiner Gönner Schuld gewesen sein mag.

Es lag nicht in unserer Absicht, auch nicht im Plan dieses Buches, hier ein vollständiges Bild der Zeitgeschichte zu geben. Auch die Geschichte des Louvrebaues und der „grande Galerie" ist hier nur soweit gestreift worden, als sie für die

Biographie Poussins notwendig war. Eine umfassendere Darstellung des Louvrebaues hoffen wir an anderer Stelle geben zu können. Die fragmentarische Betrachtung dieser Themen in dem vorliegenden Buche ist durch folgende Schriften, die hier benutzt wurden, zu ergänzen:

Lavisse, Histoire de France, T. VI. Chap. XII, p. 435ff. (Zeitgeschichte.)

Petit-Iuléville, Lansson, Brunétière u. a. (Literaturgeschichte.)

Comte de Clarac, Histoire des Tuiléries et du Louvre Paris 1858.

Sauval, Histoire et recherches des antiquités de la Ville de Paris, 1724.

Chennevières, Essais sur l'histoire de la peinture française, p. 176—142.

} La grande Galerie.

Philippe de Champaigne / Kardinal Richelieu.
Im Louvre zu Paris.

Rooses-Reber, Malerschule von Antwerpen, München 1889.
Archives de l'art français, T. III, p. 55—58.
Revue de l'art français, 1885, p. 100—101.
Chennevières, Essais sur l'histoire de la peinture française p. 164—176.
} Jacques Fouquier.

Félibien usw. Chennevières, dito, p. 192—207 (Henry Perfan.)

Im folgenden sind Poussins Briefe, soweit sie auf seine Arbeiten und seine Stimmung in Paris Bezug haben, ganz oder in Auszügen zusammengestellt und in deutscher Übersetzung chronologisch geordnet. Gleichzeitig sollen diese Briefe dem Text als Belege dienen. Für die Übersetzung sind mehrfach Guhls frühere Übertragungen, die den altfränkischen Charakter gut wiedergeben, zu Rate gezogen.

Nr. 40. — Poussin an Chantelou. 2. Juli 1641,

... Abends verbringe ich ein paar Stunden mit dem Lesen der Lebensbeschreibung des heiligen Ignatius und des heiligen Xaver, um darin einige Vorwürfe zu dem Bild für das Noviziat zu finden. Doch glaube ich, daß man an dem festhalten sollte, was uns schon vor langer Zeit von Monseigneur vorgeschlagen wurde. Die Maße des besagten Bildes habe ich erhalten, aber man kann es nicht in meinen Saal hineinbringen lassen, zumal der Rahmen $14^1/_2$ Fuß hoch ist. Ich werde jedoch nicht unterlassen, daran zu denken, und mich völlig mit allem, was zur Zufriedenheit von Monseigneur und zu der Ihren beitragen kann, zu befassen. Ich bitte Sie, mein Herr, inständigst um Ihre fernere Zuneigung und um die Ehre, mich Ihren sehr demütigen und sehr zu Dank verpflichteten Diener nennen zu dürfen.

Le Poussin.

Nr. 42. — Poussin an Chantelou.

3. August 1641.

Mein Herr!

Wenn ich nicht gewußt hätte, daß Sie mit Ihren Geschäften überhäuft sind, so hätte ich nicht bis heutigentags gezögert, um Ihnen zu schreiben. Jetzt, wo Sie vielleicht Zeit haben, das Gegenwärtige zu lesen, kann ich Sie, Gott sei Dank, meiner besten Verfassung versichern und mitteilen, daß unsere Arbeiten im guten Stand sind. Die große Galerie rückt vor, und obwohl mir wenig Arbeiter zur Verfügung stehen, habe ich doch die Hoffnung, daß Sie bei Ihrer Rückkehr über alles das, was fertig gestellt worden ist, sehr erstaunt sein werden. Ich habe mich un-

aufhörlich mit den Kartons beschäftigt, die ich über jedem Fenster und Pfeiler variieren muß, da ich mir vorgenommen habe, eine Folge aus dem Leben des Herkules zu schildern; unzweifelhaft ein Stoff, der fähig ist, einen guten Zeichner gänzlich zu beschäftigen. Um so mehr, als die Kartons im großen und kleinen Maßstabe gemacht sein wollen, um es den Arbeitern zu erleichtern und auch damit das Werk schöner werde. Ebenso muß ich, um im Stuckrelief Abwechslung zu bringen, täglich etwas Neues erfinden; denn sonst hätten die Arbeiter nichts zu tun. Und Sie wissen, wie sehr man in diesem Land das schöne Wetter schätzen muß. Alle diese Dinge sind der Grund, warum ich das Bild von St. Germain noch nicht fertig machen konnte, das infolge der Einflüsse, die der verflossene feuchte Winter darauf gehabt hat, stark überarbeitet werden muß. Aber da Monseigneur abermals angeordnet hat, das Bild für das Noviziat der Jesuiten bis Ende November zu malen, so habe ich mich entschlossen, so groß es auch ist, mich anheischig machen, es zu malen, sollten meine schwachen Kräfte auch nur reichen, es bis zur angegebenen Zeit zu vollenden. Und während die Leinwand vorbereitet wird, werde ich das obenerwähnte Abendmahl überarbeiten, anstatt mich in Angu oder an irgendeinem anderen Ort zu zerstreuen, wozu mich Monseigneur höflichst eingeladen hat. Wenn ich nur widerstandsfähig bin, so kann ich Sie, mein Herr, versichern, daß ich kein anderes Vergnügen habe, als Ihnen zu dienen. Das sind meine Spaziergänge, meine Spiele, meine Unterhaltungen und meine Ergötzung. Ich wäre ganz zufrieden, wenn ich ein oder zwei Tage einen Ausfllug in die Umgebung von Paris oder sonst irgendwo hin machen könnte, nur um ein wenig Luft zu schöpfen. Mittlerweile sende ich Monseigneur die Skizze von der Vorderseite der Bibel, doch ohne Korrektur, denn bevor ich sie vollende, wünschte ich, daß Sie sie sähen und mir Ihre Meinung sagen sollten, im Falle in dem Entwurf und in der ganzen Anordnung der einzelnen Figuren etwas zu ändern wäre. Die geflügelte Gestalt stellt die Geschichte dar; sie schreibt mit der linken Hand, damit der Stich sie wieder rechts bringt; die andere verschleierte Gestalt stellt die Weissagung vor; auf dem Buch, das sie hält, steht geschrieben „Biblia Regia". Die Sphinx darüber stellt nichts anderes als die Dunkelheit der rätselhaften Dinge dar. Die in der Mitte ist Gott-Vater, der Schöpfer und die Triebkraft aller guten Dinge. Das ist genug, um Ihnen die ganze übrige Erklärung von Herrn du Fresne geben zu lassen.. Und wenn Sie Zeit haben, sich Ihres guten Freundes Monsieur le Chevalier du Puis zu erinnern, so könnte ich ihn Ihrer unausgesetzten werten Freundschaft versichern. Endlich bitte ich mir zu sagen, mit was Ihnen getreulich dienen kann, mein Herr,

Ihr sehr ergebener Diener

Le Poussin.

Cassiano del Pozzo.

Mein Bruder (gemeint ist Dughet) und die ganze Gesellschaft küssen Ihnen herzlichst die Hände. Sie werden mir die Zeichnung, die ich Ihnen sende, sorgfältig zurückschicken, um was ich sie um so mehr bitte, als sie mir dienen wird, die zu Ende zu führen, die graviert werden soll.

Ich küsse allen im Hause des Monseigneur herzlichst die Hände.

Nr. 43. — Poussin an Chantelou. 19. August 1641.

Mein Herr!

Da Herr de Mauroy wünscht, daß Monseigneur bei seiner Rückkehr mit Bequemlichkeit und Vergnügen sein Haus bewohnen könne, und sehr dazu antreibt, nicht nur die Vergoldungen der Kamine zu beschleunigen, die Ausschmückungen der Säle und der Zimmer zu vollenden, sondern dasselbe auch von dem kleinen Gemach wünscht, so sende ich Ihnen diese zwei Bogen Papier, wo auf dem

kleineren die Einteilung und Abteilung bezeichnet ist, die der Architekt (Gott soll ihn schützen) gemacht hat; aber da ich nicht weiß, welche Absichten er gehabt, so bin ich im unklaren, wie ich es mit etwas Passendem für die Person, für die es angefertigt worden ist, ausschmücken soll. Denn in Wahrheit würde es sich am besten eignen, um daraus einen Krämerladen zu machen. Wie dem auch sei, schicke ich Ihnen, wie Sie sehen, den Entwurf. Die Spanne A der kleinen Zeichnung erläutert Ihnen die Form der Tischlerarbeit, wie sie wirklich vorhanden ist; von a bis zu b auf der großen Zeichnung zeigt, was man daraus machen könnte, um es reicher zu gestalten. Die Ausschmückung C auf der hervorgehobenen Einfassung ist fingiert, das Nebenwerk auf der kleinen Zeichnung X angedeutet. Für die Räume mit d bezeichnet, wird Monseigneur, wenn es ihm beliebt, sich überlegen, was ihm am besten gefällt, weil die darin befindlichen Rundungen Propheten, Sybillen, Apostel, Kaiser, Könige und hervorragende Männer aufnehmen können, selbst Sinn- und Lehrsprüche. Die anderen danebenliegenden Flächen können grau in grau bemalt werden, mit antiken Vasen oder mit nackten Gestalten, mit Blumen oder kleinen erdichteten Figuren oder mit bedeutenden Persönlichkeiten. Im Raum f kann man machen, was man will, da ein wenig mehr Platz ist.

Ich möchte auch wissen, was besagter Monseigneur auf der Decke wünscht. Der Herr Dominique bietet sich an, sie zu bemalen. Es hat mir geschienen, als ob an der Tischlerei das Gesimse fehle; es würde sich schicken, eines zu fingieren, mit etwas, das den erwähnten Raum des Plafonds verkleinern würde, um so mehr, wenn man in der Mitte etwas malen soll, das vertieft erscheinen soll. Der Raum an sich ist zu groß für die geringe Entfernung, die man hat, um ihn zu sehen. Ich habe auch gedacht, daß die erwähnte Ausschmückung mindestens mit den Farben im Saal übereinstimmen sollte, das heißt in Weiß, Gold und Türkischblau. Wenn Sie genügend Zeit haben, um mir zu antworten, so werden wir sofort jemand suchen, der es so gut wie möglich ausführen kann.

Der Baron Fouquier hat mich mit seinem großartigen Auftreten beehrt; er findet es befremdend, daß man an der Ausschmückung der großen Galerie gearbeitet hat, ohne ihn davon benachrichtigt zu haben. Er sagt, er hätte einen Befehl des Königs, bestätigt von Monseigneur de Noyers, der die besagte Direktion berührt und er erhebt den Anspruch, daß seine Landschaften die hauptsächlichste Ausschmückung sein sollten, während das übrige nur Nebensache ist. Ich habe Ihnen das geschrieben, um Sie lachen zu machen. Das Bild von St. Germain ist noch gar nicht fertig, da ich wenig Zeit dazu habe; alles andere geht, Gott sei Dank, gut. Ich bitte Gott, mein Herr, daß er Sie sehr glücklich mache. Ich empfehle mich Ihrer Gewogenheit und küsse Ihnen die Hände.

Nr. 46. — Poussin an Cass. del Pozzo.

20. September 1641.

Ew. hochedle und hochzuverehrende Herrlichkeit kann es mir glauben, daß ich, jedesmal wenn ich die Feder ergreife, um an Sie zu schreiben, seufze und vor Scham erröte, und eine große Unruhe sich meiner bei dem bloßen Gedanken bemächtigt, daß ich mich hier befinde, ohne Ihnen irgendeinen Dienst zu erweisen. Und in der Tat, das Joch, das ich mir auferlegt habe, verhindert mich, die Pflicht und die Neigung, die mich an Sie knüpft, irgendwie zu betätigen; aber ich hoffe, es bald abzuschütteln, um in völliger Freiheit noch einmal meinem teuren Herrn und Gönner dienen zu können. Ich arbeite ununterbrochen bald an diesem Werk, bald an einem andern. Und gerne würde ich diese Mühen ertragen, wenn ich nicht die Arbeiten, die eigentlich lange Zeit erforderten, übers Knie brechen müßte. Ich schwöre es Ew. Herrlichkeit, daß ich, wenn ich länger hier in diesem Lande bleibe, ein ebenso großer Pfuscher werden müßte, als alle die andern, die hier leben. Die Studien und die guten Beobachtungen nach der Antike oder anderen Vorbildern, sind hier durchaus unbekannt, und wer Neigung zum Studium und zu sorgfältiger Arbeit hat, muß wahrlich weit von hier fort. Ich habe nach meinem Entwurf jetzt die Stukkaturen und Malereien der großen Galerie anfangen lassen, aber zu meiner geringen Befriedigung (obschon sie diesen Kerlen gefallen), weil ich hier niemanden finde, der meine Ideen und Absichten ein wenig unterstützt, trotzdem ich die Zeichnungen groß und klein ausführe. Gelegentlich, wenn Gott mich am Leben erhält, werde ich Ew. Herrlichkeit die Zeichnung schicken, indem ich hoffe, sie mit Hilfe winterlicher Nachtarbeiten ins reine bringen zu können. Das Bild des Abendmahls Christi habe ich an dem Ort seiner Bestimmung St. Germain aufgestellt; es ist mir recht gut gelungen. Jetzt arbeite ich an dem Bilde für das Noviziat der Jesuiten: dies ist ein großes Werk, das 14 Figuren über Lebensgröße enthalten soll und ich muß dasselbe in zwei Monaten vollenden, so daß ich gezwungen bin, das Fortsenden Ihrer Taufe Christi auf die erste sich darbietende Gelegenheit zu verschieben. Ich hoffe von Ihrer Güte und unbegrenzten Freundlichkeit, daß Sie mich entschuldigen werden. Ich bitte, mich mit dem Titel eines ergebenen Dieners zu beehren.

Ew. Herrlichkeit

sehr ergebener Diener

Nicolas Poussin.

Nr. 51. — Poussin an Cass. del Pozzo.

21. November 1641.

Mit Hilfe der zwei so wohlwollenden Briefe von Ew. Herrlichkeit bin ich so gut über die Dinge, die ich zu machen habe, in Kenntnis gesetzt, daß ich kaum glaube, in Zukunft etwas zu machen oder zu sagen, was nicht nach Ihrem Geschmack und zu Ihrer Freude wäre. Trotzdem ich vielerlei aus Mangel an Kräften aufgeben mußte, so will ich Sie nur wissen lassen, daß ich bis jetzt sehr gesund war und sehr freundlich von den vornehmen Herren empfangen worden bin. Meine Arbeiten hat man sehr gut aufgenommen und der König und die Königin haben das Abendmahl für ihre Kapelle gelobt; sie fanden daran nach allem, was sie sagten, ebenso viel Vergnügen, als an dem Anblick ihrer Kinder. Der Kardinal de Richelieu war mit dem seinigen so zufrieden, daß er mich deshalb beglückwünschte und sich selbst bei mir in Gegenwart des Monseigneur Mazzarini bedankt hat. Im Augenblick male ich ein großes Bild für den Altar des Noviziat der Jesuiten, aber in zu großer Hast, sonst könnte es Erfolg in der Komposition haben. Es wird zu Weihnachten fertig werden. An der großen Galerie arbeiten wir sehr langsam weiter, bis M. de Noyers den Entschluß gefaßt haben dürfte, daß es sofort gemacht werden soll . . .

Nr. 61. — Poussin an M. de Noyers.

(Félibien, éd. 1685, p. 278.)

. . . Dieses Geschwätz hätte Poussin unmöglich berühren können, wenn er nicht gewußt hätte, daß es bis zu M. de Noyers dringen würde, der es anhörte und vielleicht sich davon beeinflussen ließe. Das gab Poussin Gelegenheit, ihm einen langen Brief zu schreiben, in dem er ihm zu sagen begann:

„Er hätte gewünscht, gleichwie dies früher ein Weltweiser getan, daß man das, was im Innern des Menschen gedacht werde, zu sehen imstande wäre. Denn man würde darin nicht nur das Laster und die Tugend entdecken, sondern auch die Wissenschaften und die guten Lehren, und dies würde für gelehrte Personen von großem Vorteil sein, indem man die Verdienste derselben besser zu erkennen imstande sein würde. Da es sich nun aber in der Wirklichkeit anders verhalte, so sei es ebenso schwer, von den Fähigkeiten der Menschen in Wissenschaft und Kunst, als von deren guten oder bösen Neigungen in bezug auf die Sitten ein richtiges Urteil zu fällen.

Alles Studium und alle Anstrengungen der gelehrten Leute können die übrigen Menschen nicht dazu verpflichten, einen festen Glauben in das zu setzen, was jene sagen. Dies sei zu allen Zeiten in betreff der Maler zur Genüge anerkannt

worden, sowohl in früheren, als auch in neueren Zeiten, wie z. B. von einem Annibale Carracci und Domenichino, denen es weder an Kunst noch an Wissen gemangelt hätte, um dadurch ihr Verdienst richtig beurteilen zu können, und trotzdem sei dasselbe nicht erkannt worden, teils infolge ihres bösen ungünstigen Geschickes, als auch wegen der Umtriebe ihrer Neider, die sich während ihres ganzen Lebens einer durchaus unverdienten Achtung und Ehre erfreut hätten. Er — Poussin — könne sich in bezug auf ihr Unglück den Carracci und Domenichino gleichstellen. Und sich an Herrn de Noyers wendend, beklagte er sich darüber, daß er den Verleumdungen seiner Feinde Gehör schenke; er, der gerade sein Beschützer sein sollte, indem er ja derjenige wäre, der die Veranlassung zu seiner Verleumdung gäbe, indem er die Bilder jener von dort, wo sie früher hingen, habe wegnehmen lassen, um seine — Poussins Bilder — an deren Stelle zu setzen.

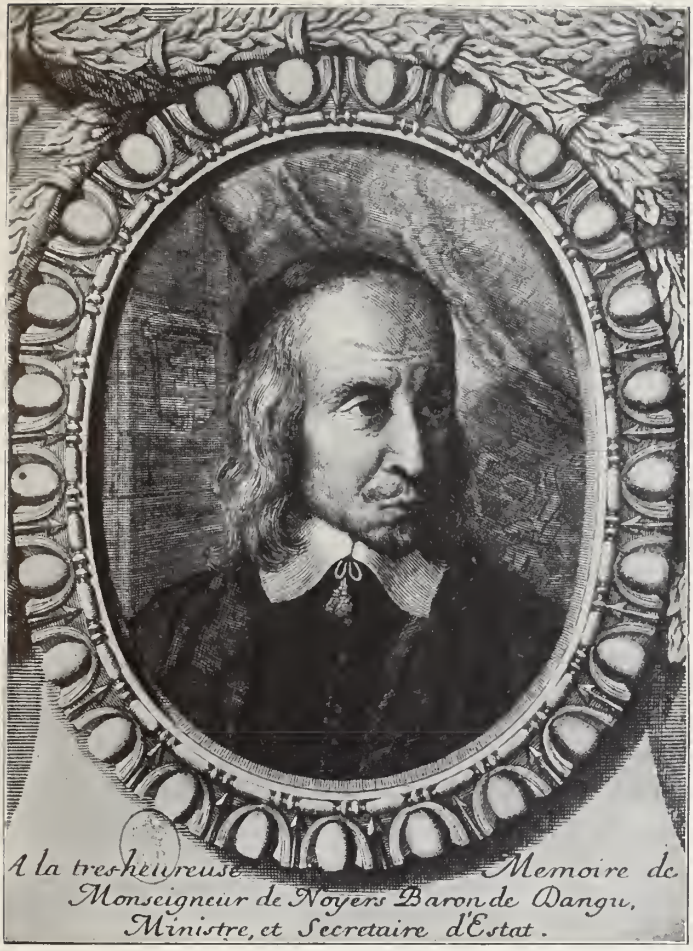
Alle diejenigen, die früher die Hand an den Anfang der Arbeiten in der großen Galerie gelegt und die Erwartung gehegt hätten, dabei einigen Gewinn zu machen, seien ebenso wie diejenigen seine Feinde geworden, die gehofft hätten, Bilder von seiner Hand zu bekommen, und die sich nun wegen des Verbotes, nichts für Privatpersonen zu arbeiten, in ihrer Hoffnung getäuscht sähen, — alle diese schrieen nun fortwährend gegen ihn. Er hätte nun allerdings von jenen nichts zu fürchten, indem er sich, Gott sei es gedankt, solche Güter erworben hätte, die nicht von der Gunst des Zufalls abhängen und die man ihm rauben könne, sondern mit denen er überall zu leben imstande sei. Trotzdem aber würde ihm der Schmerz, sich so mißhandelt zu sehen, genug Stoff an die Hand geben, um die Gründe nachzuweisen, durch die er seine Ansichten besser zu stützen vermöchte, als die anderen es könnten, und ihm — de Noyers — die Schlechtigkeit seiner Verleumder zur Kenntnis zu bringen. Die Besorgnis indes, ihm langweilig zu werden, veranlasse ihn, ihm nur mit kurzen Worten zu bemerken, daß diejenigen, die ihm die Lust an den in der großen Galerie begonnenen Arbeiten verleiden wollten, entweder Unwissende oder Böswillige seien. Alle Welt könne so darüber urteilen, und er selbst müsse es doch bemerken, daß er nicht durch Zufall, sondern aus guten Gründen von den Fehlern und Monstruositäten abgewichen sei, die Lemercier begonnen habe; denn so wirke doch die lastende und widerwärtige Schwerfälligkeit jener Arbeit; die Gedrücktheit der Wölbung, die sich herabzusenken scheine; die äußerst frostige Komposition; der melancholische, dürftige und trokkene Anblick aller einzelnen Teile; die Zusammenstellung gewisser feindlicher und entgegengesetzter Verhältnisse, die den Sinnen ebenso unleidlich seien, wie der Vernunft, z. B. etwas zu Plumpes und etwas zu Leichtes, das zu Große und das zu Kleine; das zu Starke und das zu Schwache, nebst einem ganzen Gefolge anderer unangenehmer Verhältnisse."

Die große Galerie des Louvre. Nach einem alten Stich.

„Es war darin", fuhr er in seinem Briefe fort, „keine Mannigfaltigkeit; nichts vermochte sich selbst zu erhalten; man fand darin weder irgendeine Folge noch irgendeinen Zusammenhang. Die Größe der Felder hatte kein Verhältnis mit deren Abständen und dieselben konnten nicht bequem betrachtet werden, weil sie mitten in der Wölbung und gerade über dem Kopfe der Beschauer angebracht waren, die sich, sozusagen, bei deren Betrachtung hätten blind sehen müssen. Die ganze Einteilung war mangelhaft, indem sich der Architekt nach gewissen Konsolen gerichtet hat, die längst des Karnieses angebracht sind und nicht in gleicher Zahl auf beiden Seiten vorhanden seien, indem sich vier auf der einen und fünf auf der entgegengesetzten Seite befänden. Man hätte also das ganze Werk von neuem beginnen oder unerträgliche Fehler darin bestehen lassen üssen."

Nachdem er also auf die Fehler die Aufmerksamkeit gelenkt und die Gründe angegeben, warum er alles geändert hätte, rechtfertigte er sein Benehmen und was er getan, indem er zu verstehen gab, in welcher Art man die Dinge betrachten muß, um sie richtig zu beurteilen.

„Man muß wissen", sagte er, „daß es zwei Arten gibt, die Gegenstände zu betrachten. Entweder man sieht sie einfach oder man betrachtet sie mit Aufmerksamkeit. Einfach sehen, heißt nichts anderes, als auf natürliche Weise Form und Bild des gesehenen Gegenstandes im Auge aufzunehmen. Einen Gegenstand aber betrachtend sehen, heißt außer der einfachen und natürlichen Abspiegelung desselben im Auge, auch mit besonderer Sorgfalt die Mittel aufsuchen, um denselben Gegenstand richtig zu erkennen. So kann man also sagen, daß der einfache Anblick eine natürliche Operation und daß dasjenige, was ich ‚Prospekt' nenne, eine Tätigkeit der



Porträt von Sublet de Noyers. Stich aus „La Parallèle de l'architecture antique et de la moderne". Von Roland Fréart de Chambray.

Vernunft ist, die von drei Dingen abhängt, nämlich vom Auge, von der Gesichtslinie und von der Entfernung des Gegenstandes vom Auge. Von dieser Kenntnis wäre es sehr zu wünschen, daß diejenigen darin wohl unterrichtet wären, die sich damit befassen, in solchen Dingen ihr Urteil abzugeben."

„Man muß beachten", fuhr Poussin fort, „daß die Täfelung der Galerie von einem Fenster zum andern 21 Fuß hoch und 24 Fuß lang ist. Die Breite der Galerie, die als Abstand dient, um die Ausdehnung der Täfelung zu betrachten, hat auch 24 Fuß. Das Bild in der Mitte der Wandtäfelung hat 12 Fuß Länge zu 7 Fuß Höhe, der Rah-

men inbegriffen, so daß die Breite der Galerie im Verhältnis zu der Entfernung steht, um mit einem Blick das Bild zu sehen, das an der Wand sein soll. Warum sagt man, daß die Bilder auf der Täfelung zu klein sind, da doch die Galerie geteilt betrachtet werden soll, und jeder Fensterpfeiler einzeln. Von derselben Stelle und von derselben Entfernung aus soll man mit einem Blick die Hälfte der Deckenwölbung über der Täfelung sehen, und man soll erkennen, daß alles, was ich in dieser Wölbung angeordnet habe, als darin ruhend und als eine Platte betrachtet werden muß, ohne zu behaupten, daß darin irgendein Teil sei, der das Ganze zerreiße oder der über das Maß hinaus ginge und tiefer liege, als die Fläche der Wölbung, vielmehr, daß Wölbung und Darstellung ein einheitliches Ganzes bilden.

Wenn ich diese Teile, die an der Wölbung befestigt oder scheinbar daran befestigt sind und die anderen, die man zu klein findet, größer gemacht hätte, so wäre ich in dieselben Fehler verfallen, wie die anderen und ich hätte mich ebenso unwissend gezeigt, als diejenigen, die an mehreren bedeutenden Arbeiten mitgearbeitet haben und noch heute an solchen arbeiten; die sichtbar werden lassen, daß sie nicht wissen, daß sie gegen das Gesetz und die Beispiele verstoßen, die uns sogar die Natur lehrt, das heißt: die mächtigsten und größten Körper am höchsten zu stellen und die zartesten und schwächsten Körper das tragen zu lassen, was am schwersten und stärksten ist. Diese oberflächliche Unwissenheit gibt allen Gebäuden, die mit so wenig Kenntnis und Verstand erbaut werden, den Eindruck, als ob sie einsinken und unter ihrer Last erliegen würden, statt daß sie luftig und frei emporschweben, sowie die Natur und die Vernunft es zu machen lehren.

Wer ist derjenige, der nicht verstehen würde, welche Verwirrung angerichtet wäre, wenn ich die Verzierungen an allen Ecken und Enden, wo die Kritiker nach ihnen verlangen, angebracht hätte; und wenn diese, die ich verwandt habe, größer gewesen wären, als sie sind, hätte man sie unter einem größeren Winkel gesehen und zu gewaltig, und so wäre das Auge beleidigt worden, hauptsächlich weil die Wölbung in allen Teilen ein gleichmäßiges Licht bekommt. Hätte es nicht geschienen, daß dieser Teil der Wölbung sich senke und sich von der übrigen Galerie loslöse und so die anmutige Fortsetzung der anderen Verzierungen unterbräche? Wenn alles das in Wirklichkeit bestände, wie ich doch wünsche, daß es erscheine, wer würde dann so töricht sein, um das Größte und Wuchtigste so anzuordnen, daß es sich nicht aufrechterhalten könnte. Aber alle, die sich berufen fühlen, große Arbeiten zu unternehmen, wissen nicht, daß sich die Verkleinerungen im Auge in anderer Weise vollziehen und in senkrecht aufgerichteten Dingen nach ganz besonderen Gesetzen geführt werden, und daß ihre Parallelen im Mittelpunkt der Erde zusammenlaufen."

Um denjenigen zu antworten, die die Galerie nicht reich genug fanden, fügte

Poussin hinzu: „Man habe ihm niemals aufgetragen, das reichste Werk, das er zu ersinnen vermöchte, zu schaffen. Wenn man ihn wirklich dazu hätte bestimmen wollen, so würde er offen seine Meinung geäußert und seinen Rat dahin gegeben haben, ein so großes und schwer auszuführendes Werk nicht zu unternehmen: erstens wegen des Mangels von Arbeitern in Paris, welche imstande wären, derlei auszuführen, sodann wegen der allzu langen Zeit, die darauf hätte verwendet werden müssen, und drittens endlich wegen der übermäßigen Kosten, die auf eine so ausgedehnte Galerie, die doch nur zu einem Durchgange diene und eines Tages wieder in einen ebenso schlechten Zustand verfallen könnte, als er dieselbe vorgefunden habe, zu verwenden, ihm unrechtmäßig angebracht scheinen würde. Denn die Achtlosigkeit und der Mangel an Liebe für das Schöne bei unseren Landsleuten seien so groß, daß man, kaum daß derartige Werke vollendet seien, auch schon keinen Wert mehr auf sie lege und sogar im Gegenteil oft Vergnügen daran fände, sie zu zerstören. So glaube er dem König einen sehr guten Dienst geleistet zu haben, indem er ein Werk von reinerem Geschmack und größerer Anmut und Mannigfaltigkeit und zwar in kürzerer Zeit und mit viel geringeren Kosten herstellte als das, was man begonnen hatte, hätte werden können. Wollte man indes auf die verschiedenen Ansichten und neuen Vorschläge hören, die seine Feinde alle Tage machen könnten, und würden diese günstiger aufgenommen, als was er sich herzustellen bestrebte, trotz der guten Gründe, die er dafür anzuführen habe, so könne er sich dem nicht widersetzen. Im Gegenteil würde er seine Stelle gerne andern abtreten, die man für fähiger dazu erachtete. Wenigstens würde er dann die Freude haben, die Veranlassung gewesen zu sein, daß man in Frankreich geschickte Leute entdeckt habe, die man zuvor nicht gekannt habe und die imstande seien, Paris mit vortrefflichen und für die Nation ruhmvollen Werken zu verherrlichen."

In bezug auf sein Bild für das Noviziat der Jesuiten sagte er: „Diejenigen, welche da behaupten, daß sein Christus mehr einem donnernden Jupiter, als einem Gott der Barmherzigkeit ähnlich sähe, möchten nur überzeugt sein, daß es ihm niemals an Geschick fehlen werde, seinen Figuren einen ihrer Bedeutung entsprechenden Ausdruck zu geben, daß er sich aber niemals einen Christus, in welcher Handlung es auch sei, mit einem Muckergesicht oder dem eines Betbruders vorstellen könne und möge; zumal da es, so lange Christus auf Erden unter den Menschen weilte, schwer gewesen sei, ihm ins Angesicht zu blicken."

Er bittet um Entschuldigung wegen seiner Art sich auszudrücken, weil er mit Personen gelebt, die ihn aus seinen Werken zu verstehen wußten; gut zu schreiben wäre nicht sein Geschäft.

Schließlich endigte er seinen Brief, indem er zu verstehen gab, daß er sehr wohl fühle, was er zu leisten vermöge, ohne sich darin zu überschätzen oder um Gunst

zu buhlen, sondern um stets Zeugnis von der Wahrheit abzulegen und niemals in Schmeichelei zu verfallen, die Eigenschaften zu entgegengesetzter Natur seien, um sich jemals zusammenzufinden.

Bourdelot an Cass. del Pozzo. (p. 133)

1. Mai 1642.

Ich habe Poussin besucht, um ihm die Beweise der Zuneigung, die Sie für ihn hegen, zu übermitteln; ich habe ihn nicht zu Hause getroffen, doch werde ich ihn schon auffinden. Er ist ein Mann, der Sie vergöttert und der sich immer nach Italien sehnt, aber vor allen Dingen nach Ihnen, seinem großen Gönner. Sechs Tage vor meiner Abreise hielten wir, wie ich es Ihnen geschrieben, ein Festmahl zu Ihren Ehren. die Herren Naudé, Patin und Ruher, sehr gelehrte Männer und Ärzte waren anwesend, der gute Herr Gassendi, die Herren Poussin, le Maire und Remy, berühmte Maler, die alle eine große Verehrung für Sie haben, tranken mit großem Beifall auf Ihre Gesundheit und auf die des Sig^{r}. Carlo Antonio; wenn wir Ihr Porträt gehabt hätten, so würden wir es mit Blumen bekränzt und ihm alle die Ehren erwiesen haben, mit denen man die Helden des Altertumes ausgezeichnet hat. Sie besichtigten meine kleine Sammlung von Altertümern und fanden einiges sehr schön. M. de Noyers hätte einige Gäste abgewiesen, namentlich Guy Patin, den Feind der Jesuiten und der „kardinalistischen Sippschaft."

67. — Poussin an Chantelou.

6. Juni 1642.

Mein Herr!

Wenn das Gold, das Paradies der Geizigen und die Hölle der Verschwender, etwas Gefühl hätte, um denen zu entweichen, die immer mehr und mehr haben möchten, so würde es eine unermeßliche Freude empfinden, wenn diejenigen, die es für falsch hielten, nun aber durch die Eigenschaft des Paragons, der auf seiner eigenen Stirn dessen vollkommene Feinheit entdeckte, seinen gegenteiligen Wert erkannten. Ich sage dies in Bezug auf den schlechten Eindruck, den die gute Seele des Monseigneur von der Art und Weise derer bekommen hat, die das Glück der andern stets beneiden. Nichtsdestoweniger tue ich ihnen Gutes und mache ihnen Freude, statt mich für den Haß, den mir meine Nebenbuhler entgegenbringen, zu rächen. Um so mehr als ihre Verderbtheit schuld ist, daß Seine Exzellenz, die mich aufrichtig und weit entfernt vom Betrug fanden, nicht weiter

den Verfolgern meiner Ehre Gehör geschenkt, sondern im Gegenteil mehr denn je Vertrauen in meine Lauterkeit gesetzt haben. Ich hoffe, daß sich dazu noch bessere Gelegenheiten als bisher finden werden.

Mein Herr
Ihr sehr ergebener
Diener
Poussin.

71. — Poussin an Cass. del Pozzo.

8. August 1642.

Ich habe Ew. Herrlichkeit auf den letzten Brief vom 27. Juni nicht Antwort geben können, bevor ich nicht von Fontainebleau zurückgekommen, wohin M. de Noyers gegangen war — wie ich es Ihnen in meinem letzten Brief mitteilte — und der mir befohlen hatte, mich hinzubegeben, um zu sehen, ob man die Bilder von Primaticcio, die durch die Zeit fast gänzlich zerstört sind, wieder herstellen kann oder wenigstens ein Mittel finden könnte, um die zu erhalten, die weniger Schaden gelitten haben. Bei dieser Gelegenheit habe ich den Augenblick benützt, um ihm von meinem Wunsch zu sprechen, daß ich gerne nach Italien zurückkehren möchte, um meine Frau nach Paris zu holen, und da er die Gründe verstand, die mir dergleichen Wünsche eingaben, bewilligte er es mir zu meiner völligen Befriedigung mit einer unvergleichlichen Liebenswürdigkeit; unter der Bedingung jedoch, für die begonnenen Arbeiten Anordnungen zu treffen, daß sie nicht aufgehalten würden und daß ich im kommenden Frühjahr nach Paris zurückkäme. Und so werde ich mich zur Reise vorbereiten, die wir anfangs September anzutreten hoffen. Doch bevor ich abreise, nehme ich mir vor, Ew. Herrlichkeit ausführlich zu schreiben. Für den Augenblick will ich Ihnen nur sagen, daß die Sendung der Bilderkiste, die Sie meiner Sorge anvertraut haben, nicht mehr besorgt werden kann, da diese zur Verfrachtung einem Kurier übergeben worden ist, einem Vertrauensmann, der sie Ew. Herrlichkeit überliefern wird, bevor Sie den gegenwärtigen Brief bekommen haben werden. Allerdings hat die Verordnung, die, wie Sie mir schreiben, in Rom gegeben worden ist, betreffs des Verdachtes der Seuche, die in Lyon sein soll, mich sehr überrascht, da man hier in keiner Weise davon gesprochen hat, und wenn es wahr sein sollte, wäre der König auf seiner Rückfahrt von Perpignan nicht so viele Tage dort geblieben. Aber ungeachtet aller dieser Besorgnisse verzweifle ich nicht an dem guten Erfolg des begonnenen Auftrages. Und ich von meiner Seite werde mir alle Mühe geben, daß alles gut gehen möge — das übrige werden wir in Gottes Händen lassen. Ich danke Ew. Herrlichkeit unendlich für die Aufmerksamkeit, die Sie mir und meiner Familie beweisen. Das Unwohlsein meiner geliebten

Gattin hat mich weniger betrübt, da ich durch ihren Brief erfuhr, daß ihr Leiden nicht so schlimm war, um sie ihrer Kräfte zu berauben, sondern daß diese, im Gegenteil, durch die Vermehrung ihrer Liebesschmerzen zunehmen werden. Ich verbleibe für immer Ihr zu Dank Verpflichteter und küsse ergebenst die Hände

Ew. Herrlichkeit

sehr ergebener Diener

Nicolas Poussin.

Nr. 75 — Poussin an Chantelou.

21. September 1642.

Mein Herr.

Freitag abend habe ich Ihren Brief mit den Zeichnungen der Kapelle von Dangu erhalten. Ich werde die besagten Zeichnungen aufmerksam durchdenken und Ihnen mit Vorbehalt eines besseren Urteils freimütig meine Meinung sagen. Diejenige des Herrn Le Vau ist im großen und ganzen hübsch und angenehm, und der Unterschied zwischen dieser und derjenigen des Herrn Adam ist im allgemeinen recht gering. Da sie vielleicht beide durch die Stellung der Tür in genannter Kapelle auf das gleiche beschränkt waren, kann man sie in bezug auf die Verteilung der Pilaster gleichermaßen einschätzen; doch scheint es mir, daß die runden Säulen des Altars von Herrn Le Vau anmutiger sind als die Pilaster, die an den Altar stoßen und auf der mit B markierten Zeichnung des genannten Adam den Hauptteil tragen. Andererseits aber ist die Proportion der gezeichneten Tafel des besagten Adam schöner und daneben noch geeigneter, um irgend etwas darauf zu malen, was diejenige des genannten Vau nicht ist. Was die Seiten der Kapelle betrifft, scheint es mir schwierig, eine bessere Einteilung als die auf den mit X bezeichneten Zeichnungen zu treffen; denn, wenn man dort die Pilaster zu zweit setzen will, wie auf der C bis J bezeichneten Zeichnung, ergeben sich zwei Unannehmlichkeiten daraus: die erste wäre die Tür, die sich ganz auf einer Seite nahe an einem der beiden Pilaster gerückt finden würde; und auf der anderen Seite bliebe ein großer, leerer Raum, was nicht weniger häßlich wäre, als sähe man in einem menschlichen Antlitz den Mund auf der Wange anstatt mitten im Gesicht unter der Nase. Der andere Mangel wäre, daß, da die Pilaster doppelt sind, die Fläche A der Zeichnung C bis J in keinerlei Verhältnis mit der Fläche B stände, noch B mit C, welche die beiden Abschlüsse der Mauer sind. Und obgleich die Fläche A der von C kongruent ist, bleibt der Pilaster D nur halb und stimmt in keiner Weise mit den zwei vollständigen A überein. Was die Ornamente der Zwischenpilaster betrifft, scheint es mir, da sie in sich selbst schon kanneliert und reich sind, daß man sich hüten muß,

ihre Schönheit durch den Wirrwarr von Ornamenten zu verderben. Denn solche Zwischen- oder Nebenteile dürfen bereits schönen Hauptteilen eines Werkes nur mit Vorsicht und gutem Geschmack angepaßt werden, damit ihre Anmut und Grazie dadurch erhöht werde. Denn Ornamente sind nur dazu erfunden, um eine gewisse Strenge, die in der einfachen Architektur liegt, zu mildern. Darum schien es mir genügend, wenn man die Zwischenpfeiler in der Art zieren würde, wie ich sie auf der Zeichnung Z angegeben habe, und die in einigen kleinen, ungefähr einen Zoll hohen Plättchen bestehen sollte mit Cherubimköpfchen darüber und zwei Plättchen in S-Form darunter, welche durch eine Muschel verbunden sind. Zwischen den beiden kleinen Tafeln bleibt der Raum eines langen Rahmens mit seiner Borte, die man zart kerben könnte und in die man Gestalten oder Basreliefs machen könnte, oder die zwölf Apostel malen, da gerade zwölf Intervalle oder Zwischenpilaster bestehen. Ich habe meine Idee dem Herrn Adam mitgeteilt, der sie gut heißt. Was den Fries betrifft, so würde sich Laubwerk sehr gut machen, vorausgesetzt, daß es möglichst flach geschnitten ist, damit es weniger Schmutz und Staub aufnähme. Sie haben, mein Herr, Vorbilder aus Rom kommen lassen, die man sehr gut brauchen könnte. Möge es Gott gefallen, mir die Gnade zu erweisen, mich gesund aus dem Lande, in das ich gehe, zurückkehren zu lassen. Ich halte es für eine höchst ehrenvolle Gelegenheit, die Ornamentzeichnungen der Wölbung mit allem, was es Monseigneur und Ihnen mir zu bestellen gefallen würde, auszuführen.

Ich füge dem Gegenwärtigen diese zwei Zeilen bei, um Sie zu beschwören, mir zu glauben, daß ich mit dem größten Bedauern von hier fortgehe, weil ich nicht das Glück habe, Ihnen persönlich Lebewohl zu sagen und Abschied von Ihnen zu nehmen, und weil nun ein Blatt Papier diesen Dienst für mich verrichten muß. So sage ich Ihnen denn, mein Herr, Adieu. Adieu, mein teurer Beschützer, adieu, Sie einziger Freund der Ritterlichkeit, adieu geliebter Herr, der soviel Ehre und Bewunderung verdient. Adieu, bis Gott mir die Gnade erweist, Ihr gesegnetes Antlitz wiederzusehen. Bis dahin bleibe ich, mein Herr,

Ihr sehr ergebener und sehr gehorsamer
Diener
Le Poussin.

DREIZEHNTER EXKURS

POUSSINS KUNSTTHEORIEN

Über das Vorbild guter Meister.

Theorie und Unterweisung in der Praxis müssen verbunden sein; solange man keine Lehren befolgt, wird der Geist nicht zu jener Arbeitskraft befähigt, die nur das Resultat lang verfolgter Studien sein soll. Der junge Mensch macht Umwege und gelangt selten zum Ziel, wenn die wirksame Führerschaft guter Beispiele ihm nicht eine kürzere Methode und ein näheres Ziel weist.

Definition der Malerei und des ihr eigenen nachschaffenden Elementes.

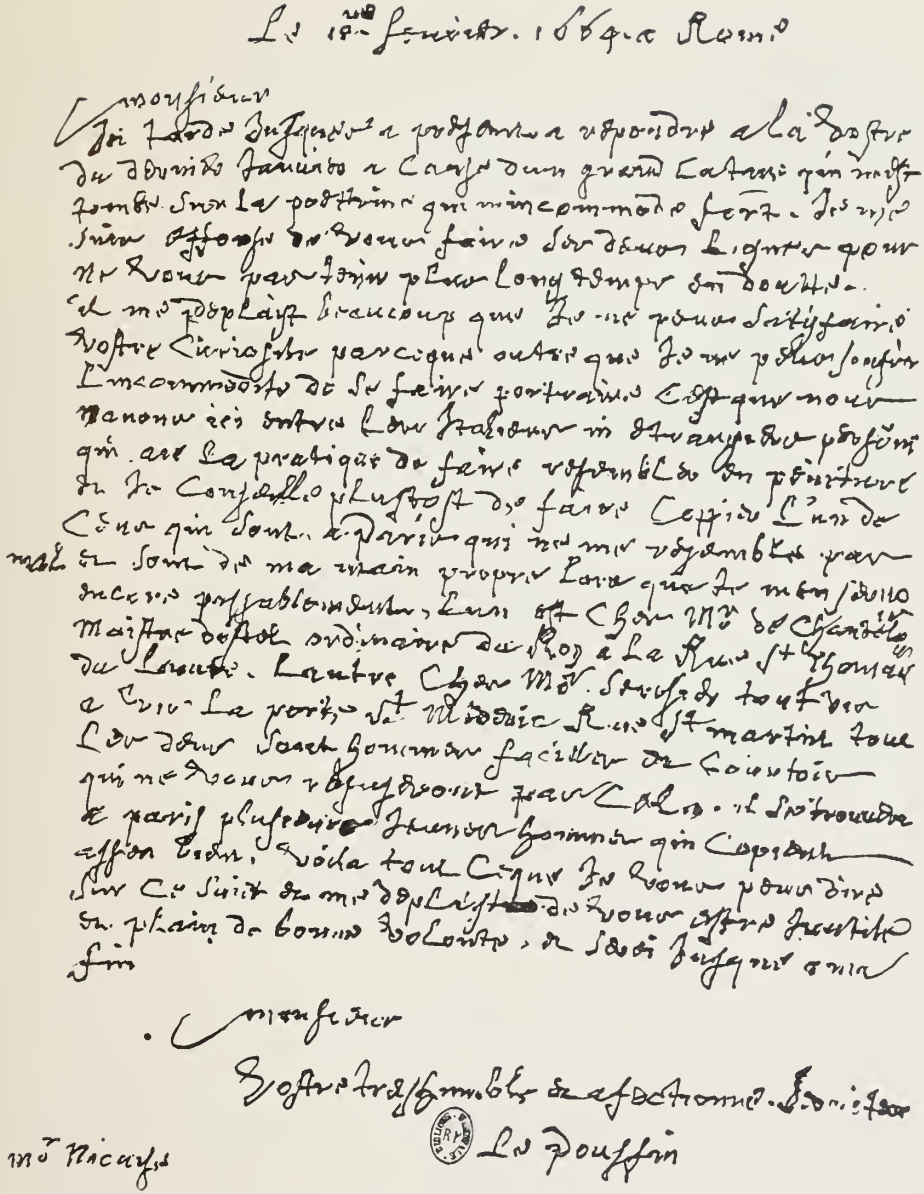
Die Malerei ist nichts anderes als eine Nachschaffung menschlicher Handlungen; nur diese sind zur Nachbildung geeignet; die andern sind nicht um ihrer selbst willen nachbildenswert, sondern Umstände halber, und nicht als hauptsächliche, sondern nebensächliche Bildteile; unter diesem Gesichtspunkt aber können nicht nur handelnde Tiere, sondern alle Dinge der Natur dargestellt werden.

Inwiefern die Kunst die Natur übertrifft.

Kunst ist von Natur nicht verschieden, noch kann sie deren Grenzen überschreiten; so ist es auch mit Theorie und Kunst; das Licht der durch Belehrung überlieferten Erkenntnisse — das sich als Naturanlage hier und dort, in verschiedenen Menschen, Orten und Zeiten verstreut findet — wird erst in seiner Gesamtheit zur Kunst; dies ganze Licht, oder selbst ein großer Teil davon, findet sich niemals in einem einzigen Menschen.

Inwiefern das Unmögliche zur Vervollkommnung von Malerei und Dichtung beiträgt.

Ariost zeigt am Beispiel des Zeuxis, daß unmögliche Dinge auszusprechen dem Dichter erlaubt ist, wenn sie dadurch besser werden; so wie es auch in der Natur



Ein Brief Poussins an den Abbé Nicaise vom 18. II. 1664.
Original in der Bibliothèque nationale in Paris.

unmöglich ist, daß eine Frau alle Schönheiten des Gesichtes der Helena in sich vereinigt, die die Schönste und folglich über das Mögliche erhoben war. Vgl. Castelvetro.

Von den Grenzen der Zeichnung und Farbe.

Die Malerei wird schön sein, wenn ihre außergewöhnlichsten Ausdrucksformen mit ihren primitivsten durch mittlere verbunden werden, so daß sie nicht weichlich nebeneinander stehn, noch in allzu großer Herbheit der Linien und Farben; in diesem Sinn kann man von Freundschaft und Feindschaft der Farben und ihrer Begrenzungen reden.

Von der Handlung.

Zwei Instrumente meistern die Seelen der Beschauer: Handlung und Stil. Die erstere ist in sich selbst so mitreißend und wirksam, daß Demosthenes ihr den Vorrang über die rhetorischen Künsteleien gibt. Marcus Tullius nennt sie daher die Sprache des Körpers; Quintiliano schreibt ihr so viel Kraft und Stärke zu, daß er ohne sie Gedanken, Beweisführungen und Ausdrücke für wirkungslos hält; auch Linien und Farben sind ohne sie wirkungslos.

Über einige Formen der großen Kunstweise. Von dem Stoff, der Auffassung, der Gestaltung und dem Stil.

Die große Kunst (maniera magnifica) besteht aus vier Dingen: dem Stoff, der Auffassung, der Gestaltung und dem Stil. Das erste, was als Fundament aller Anderen gefordert wird, ist, daß der Stoff und das Sujet groß seien, wie etwa Schlachten, heroische Taten und Göttliches. Ist aber der Stoff, um den sich der Maler bemüht, groß, so muß seine erste Sorge sein, sich mit ganzer Kraft von allen Kleinlichkeiten fernzuhalten, um der erhabenen Würde der Geschichte nicht zu widersprechen; er muß daher das Großartige mit kühn flüchtigem Pinsel übergehn und das Gewöhnliche und Unwichtige untergeordnet behandeln. Daher kommt dem Maler nicht nur die Fähigkeit zu, den Stoff zu gestalten, sondern auch die Urteilskraft, um ihn zu erkennen, und er muß ihn stets so wählen, daß er seiner Natur nach zu jeglichem Schmuck und zur Vollkommenheit geeignet sei; die aber, welche niedrige Gegenstände wählen, nehmen zu diesen nur wegen der Unzulänglichkeit ihres Geistes Zuflucht. Also sollte man Häßlichkeit und Niedrigkeit des Stoffes verachten, die jede künstlerische Behandlung unmöglich machen. Was die Auffassung betrifft, so ist dieselbe ganz Sache des Geistes, der sich müht, in die Dinge einzudringen, so wie z. B. die Auffassung Homers und Phidias vom olympischen Zeus war: als dem, der mit einem Wink das Weltall erschüttert. Ebenso muß auch die Zeichnung der Dinge die Auffassung derselben ausdrücken. Die Gestaltung oder Komposition der einzelnen Teile sei nicht durch Studium gesucht, weder absichtlich noch mühsam, sondern dem Natürlichen angepaßt. Der Stil schließlich ist eine

persönliche Art, ist eine Gewohnheit zu malen und zu zeichnen, wie sie aus dem besonderen Talent eines jeden geboren und aus der Anwendung und der Ausführung der Idee hervorgeht; dieser Stil, den man auch Manier oder Geschmack nennen kann, ist ebenso Sache der Natur wie der Intelligenz.

Vom Begriff der Schönheit.

Der Inbegriff der Schönheit kann nicht dem Stoff verschmolzen werden, wenn dieser nicht soviel wie möglich dazu vorbereitet ist; diese Vorbereitung besteht in dreierlei: in der Ordnung, im Maß und in der Gattung oder Form. Die Ordnung besagt die Intervalle der Teile, das Maß hat Bezug auf die Quantität, die Form besteht in Linie und Farbe. Ordnung und Intervalle der Teile genügen nicht allein, noch daß alle Glieder des Körpers ihre natürliche Lage haben, wenn nicht das Maß hinzukommt, das jedem Gliede die gehörige, zum Körper proportionierte Größe verleiht, und wenn nicht außerdem die Form beachtet wird, so daß die Linien mit Grazie behandelt und Licht und Schatten in sanfter Harmonie verteilt sind. Aus allen diesen Dingen sieht man deutlich, daß die Schönheit im großen und ganzen nichts mit dem Stofflichen des Körpers zu tun hat, dem sie sich nur verbindet, wenn er durch unkörperliche Vorbereitungen dazu geeignet worden ist. Und daraus ergibt sich der Schluß, daß die Malerei nichts andres ist als eine Vorstellung unkörperlicher Dinge, und daß sie im Darstellen von Körpern nur Ordnung und Maß an einer besonderen Art von Dingen zur Erscheinung bringt; ferner, daß Kunst mehr auf die Idee der Schönheit bedacht ist, als auf irgendeine andre: Daher haben manche festsetzen wollen, daß sie allein das Zeichen und sozusagen der Maßstab aller guter Maler sei, und daß die Malerei mit Leidenschaft nach Schönheit streben müsse und so die Königin der Künste werde.

Von dem Neuartigen.

Das Neuartige in der Malerei besteht nicht hauptsächlich in einem noch nie gesehenen Vorwurf, sondern in der guten und neuartigen Komposition und dem Ausdruck; auf diese Weise wird ein Vorwurf aus einem gewöhnlichen und alten einzigartig und neu. Das muß man geziemendermaßen von der Kommunion des heiligen Girolamo des Domenichino sagen, in welchem die Gefühle und Bewegungen von jener andern Erfindung des Agostino Carracci ganz verschieden sind.

Wie man dem Mangel des Gegenstandes abhelfen kann.

Will der Maler in den Seelen Bewunderung erwecken, während er keinen Stoff unter den Händen hat, der sie entstehen zu lassen geeignet ist, so führe er keine

neuen seltsamen und unlogischen Dinge ein, sondern verwende seine Intelligenz darauf, sein Werk durch die Vorzüglichkeit der Ausführung wunderbar zu gestalten, so daß man sagen kann:

Materiam superabat opus.

Von der Form der Dinge.

Die Form jedes Dinges charakterisiert sich durch ihr eignes Wesen oder ihren Zweck; einige rufen Lachen hervor, andere Entsetzen und dem entsprechen ihre Formen.

Vom Reiz der Farbe.

Die Farben in der Malerei sind gleichsam Lockungen, um die Augen von der Wirklichkeit eines Gegenstandes zu überzeugen, wie die sinnfällige Schönheit der Verse in der Dichtkunst.

Wir schließen an diese von Bellori überlieferten Aphorismen den Brief an, den Poussin am 1. März 1665 an Roland Fréart de Chambray als Dank für die Übersendung seines Buches richtete. Auch dieser Brief enthält prinzipielle Gedanken, die Poussins Kunstauffassung ergänzen:

Mein Herr!

Man muß endlich versuchen, sich aufzuraffen. Nachdem man solange geschwiegen, muß man etwas von sich hören lassen, solange einem der Puls noch ein wenig schlägt. Ich hatte vollständige Muße, um Ihr Buch über die vollkommene Idee der Malerei zu lesen und zu prüfen. Es hat meiner betrübten Seele zur süßen Labung gedient, und ich habe mich darüber gefreut, daß Sie der erste unter den Franzosen gewesen sind, welcher denen die Augen geöffnet hat, die durch anderer Leute Augen gesehen und sich so zu einer allgemein verbreiteten falschen Ansicht haben verleiten lassen. Nun aber ist es Ihnen gelungen, einen spröden und schwer zu handhabenden Stoff erwärmt und in Fluß gebracht zu haben; so daß sich künftig jemand finden kann, der, indem er Sie zum Führer nimmt, etwas zu geben vermag, was wirklich der Malerei zum Vorteil gereiche.

Nachdem ich mir die Einteilung überlegt habe, welche Franciscus Junius von dieser schönen Kunst macht, wage ich es, hier kurz dasjenige aufzustellen, was ich daraus gelernt habe. Vor allem ist es notwendig, zu wissen, was für eine Art von Nachahmung die Malerei sei und dieselbe näher zu bestimmen.

Definition.

Sie ist eine Nachahmung, die mit Linien und Farben auf einer graden Fläche arbeitet, und die sich auf alles erstreckt, was man unter der Sonne erblickt: ihr Zweck ist geistige Ergötzung und Genuß.

Grundsätze, welche jeder Mensch, der überhaupt zu denken imstande ist, verstehen kann.

Es gibt nichts Sichtbares ohne Licht.
Es gibt nichts Sichtbares ohne durchsichtiges Medium.
Es gibt nichts Sichtbares ohne Form.
Es gibt nichts Sichtbares ohne Farbe.
Es gibt nichts Sichtbares ohne Abstand und Entfernung.
Es gibt nichts Sichtbares ohne Werkzeug des Sehens.

Dinge, die sich nicht lernen lassen,
die den Maler angehen,
vor allem aber den Stoff.

Dieser muß edel sein und keine Eigenschaft des Handwerkers an sich haben. Um dem Maler Gelegenheit zu geben, seinen Geist und sein Talent zu zeigen, muß man einen solchen Stoff wählen, welcher fähig ist, die vollendetste Form anzunehmen. Mit der Disposition oder der Anordnung ist zu beginnen; dann kommt die Ausschmückung, das Dekorum, die Schönheit, Grazie, Lebendigkeit, das Kostüm, die Wahrscheinlichkeit und in alle dem das Urteil.

Diese letzten Teile sind dem Maler eigentümlich und können nicht gelehrt werden. Es ist der goldene Zweig Virgils, den niemand auffinden, noch brechen darf, er sei denn vom Schicksal dazu bestimmt. Diese neun Teile enthalten manches Schöne, was wert wäre, von guten und gelehrten Händen behandelt zu werden.

Ich aber bitte Sie, diese geringe Probe in Ihrem Geist zu bewegen und mir ohne alle Umstände Ihre Meinung darüber zu sagen: ich weiß sehr genau, daß Sie nicht bloß die Lampe putzen, sondern auch gutes Öl darauf gießen können. Ich möchte gerne mehr sagen, wenn ich mir aber jetzt die Stirn durch zu großes Aufmerken erhitze, so habe ich davon gleich zu leiden. Überdies erfüllt es mich immer mit Beschämung, mich in Ihrem Werke mit Männern zusammengestellt zu sehen, deren Verdienste und Fähigkeiten die meinigen um so viel überragen, wie der Stern des Saturnus unsere Köpfe: ich verdanke Ihrer Freundschaft, daß Sie mich bei weitem größer sehen, als ich in Wahrheit bin. Ich sage Ihnen meinen Dank dafür und verbleibe, mein Herr, Ihr ergebenster und gehorsamster

Poussin.

NB. Herrn von Chantelou, Ihrem Bruder, küsse ich ganz ergebenst die Hand.

VIERZEHNTER EXKURS

POUSSINS MALTECHNIK

Es war unser Plan, in diesem Abschnitt maltechnische Gutachten von Fachgelehrten über mehrere Bilder aus verschiedenen Perioden Poussins zusammenzustellen und aus den Analysen der einzelnen Bilder allgemeine Schlußfolgerungen auf die Maltechnik Poussins in den einzelnen Epochen seines Schaffens zu ziehen.

Diese Absicht ließ sich aus verschiedenen Gründen nicht verwirklichen.

Da Poussin sehr dünn gemalt, halbfertige Bilder mehrfach wieder abgerieben, viel mit Lasuren gearbeitet hat, und der Malgrund in vielen seiner Bilder durchgewachsen ist, so konnten uns für unsere Zwecke die Augen der Maler nicht immer genügen. In England, Rußland und Spanien gelang es uns aber weder Maler mit chemischen Kenntnissen, noch Chemiker mit künstlerischen und kunsthistorischen Kenntnissen ausfindig zu machen. Weiter kam hinzu, daß einige Galerien und Privatsammler ihre Bilder für solche Untersuchungen überhaupt nicht zur Verfügung stellen wollten. Endlich leben die wenigen Farbenchemiker nicht alle an Orten, in denen ihnen Bilder Poussins zur Verfügung stehen.

So mussten wir uns begnügen, das wenige, das wir durch die gütige Vermittlung von Freunden und Fachleuten sowie aus der Literatur zusammentragen konnten, hier ohne allgemeinere Schlüsse aufzureihen.

Poussin hat für die meisten seiner Bilder die alte, grobkörnige, römische Leinwand verwandt, wie sie im XVII. Jahrhundert allgemein üblich war. Ein feineres Korn weist die Leinwand der Bilder die Metamorphose der Pflanzen, hlg. Xaver, der brennende Busch, die heilige Familie mit zehn Figuren sowie einige späte Landschaften auf.

Poussin hat größtenteils die Leinwand rot, rotbraun oder braun mit Bolus grundiert. Der Eisengehalt der Terra di Siena hat unter Mitwirkung atmosphäri-

scher Einflüsse häufig die Farben zerstört, so daß der Grund durchwuchs und er sie aufsog.

Apollo und Daphne.

Die Maler Wiek und von Freyhold — die uns freundlichen Beistand liehen, aber keine Farbenchemiker vom Fach sind — glaubten in den unfertigen Partien des Vordergrundes von Apollo und Daphne im Louvre eine weiße Grundierung zu erkennen, zögerten aber, entschieden auszusprechen, ob es sich um die Grundierung oder um die Untermalung handele. Es würde natürlich wertvoll sein, zu wissen, ob Poussin hier — und dann vielleicht auch für andere Bilder — weißen Bolusgrund verwandt habe. Die Frage muß offen bleiben, da uns nicht erlaubt wurde, das Bild aus dem Rahmen zu nehmen. Immerhin schien uns doch an den Rändern rotbrauner Bolusgrund durchzuschimmern. Und es scheint — wie es auch Wiek und von Freyhold für möglich halten —, daß der rotbraune Grund durch eine graugrüne Malschicht gedeckt wurde, um dann mit Kohle oder Kreide die Zeichnung aufzutragen. Auf dieser Untermalung scheint Poussin die Dunkelheiten und Schatten rot oder rotbraun angegeben zu haben und arbeitete dann vom Dunklen ins Helle.

Metamorphose der Pflanzen.

Über dieses Bild schrieb uns Herr Theodor Krause, der Restaurator der Kgl. Gemäldegalerie in Dresden:

„Das Bild ist auf dicht gewebte, mit braunrotem Leinwandgrunde präparierte Leinwand gemalt. Die Ölfarben sind namentlich in den Luftpartien mit breiten Borstenpinseln aufgetragen, das Blau des Himmels mit dünner Farbe, so daß die Grundierung durchschimmert. Die Lichter in den Wolkenpartien sind mit dickerer Farbe in breiten Strichen gemalt. Die übrigen Teile des Bildes, besonders die Körper, sind technisch mehr zusammengeführt. Lasuren werden wenig angebracht worden sein. Das Bild ist frisch zusammengemalt.

Daß die Grundierung an manchen Stellen durchleuchtet, hat seinen Grund darin, daß der Farbkörper zu sehr mit sich verflüchtenden Malmitteln aufgetragen, nur noch als dünne Farbschicht auf dem Malgrunde vorhanden ist. Das Malmittel ist zum größten Teil verdunstet; durch den dünnen Farbkörper leuchtet der Grund durch und beeinträchtigt die ursprüngliche Wirkung unter Umständen bedeutend.

An den dick gemalten, namentlich mit Weiß gemischten Partien ist die Grundierung so stark verdeckt, daß ein Durchschimmern derselben unmöglich ist.

Große chemische Veränderungen sind an diesem Bilde nicht zu bemerken. Die Oberfläche der Farbe zeigt wie bei den meisten alten Bildern Unebenheiten, Brüche, die durch Bewegung der Leinwand und des Malgrundes, durch Einwirkung wechselnden Feuchtigkeitsgehalts der Luft, Erschütterungen usw. hervorgerufen worden sind.

Das Bild wird mit Holzkohle aufgezeichnet worden sein; die Körper sind mit brauner Farbe konturiert; die Konturen sind größtenteils weggemalt.

Herr Ernst Berger, Professor für Maltechnik an der Kgl. Bayr. Akademie der bildenden Künste in München stellte uns folgende Analysen der beiden Bilder Poussins in der Kgl. Älteren Pinakothek in München zur Verfügung:

Beweinung Christi.

Grundierung der Leinwand: braunrot. Am beschädigten Rand des Bildes deutlich erkennbar. Im Schatten der Stirn und der Felsenpartie noch sichtbar. Die Aufzeichnung muß mittels weißer Kreide geschehen sein, die während der Malarbeit naturgemäß verschwindet.

Anlage: Himmel und Hintergrund mit halb deckender Antuschung begonnen, dann die Lichter deckender, d. h. dicker (impostant) aufgetragen.

Auch die Figuren sind erst leicht angetuscht (in den Lokalfarben auch die Gewänder). Die Fleischpartien scheinen in einer Art Grau-in-Grau-Manier untermalt und dann farbig übergangen zu sein. Beim Kopf der Madonna deutlich zu sehen, wo die Fleischlasur verputzt ist.

Die Gewänder sind, auf die erste Antuschung mit Lokaltönen zumeist prima gemalt, in den Schatten dünn, im Licht dicker. Der Grund scheint mitunter auch hier noch durch (z. B. beim roten Gewand der Madonna.)

Das Weißzeug (Leinen, auf dem der Christuskörper liegt) sehr locker mit flüssiger Farbe (Ölverdünnung). Die Lichter entsprechend dicker aufgesetzt und der Ferne gemäß gegen den Mittelton übergehend vermalt.

Das weiße Gewand der Magdalena hat *warme* Lasuren im Schatten.

Christuskörper (fahlgrauer Fleischton) ist aus dem dunklen Mittelton halbdeckend herausmodelliert, bei den Übergängen in die schon trockene Farbe hineingemalt.

Zu diesem Bild ist Ölfarbe verwandt.

Auch die Grundierung ist Ölfarbe.

König Midas' Kniefall vor Bacchus.

Dieselbe Methode wie bei Beweinung.

Grundierung der Leinwand braunrot.

Aufzeichnung mit weißer Kreide.

Fleisch der nackten Nymphe (links Vordergrund) und der Amoretten in der Untermalung impostiert, vermutlich dann abgeschliffen (d. h. die hervorstehenden Farbteilchen entfernt), bei der Übermalung mit sogenanntem „geschenktem Grau" sehr reich zu Ende modelliert. Möglicherweise mit Grunduntertuschung.

Ziegenbock (Fellhaare) mit halbtrockener Farbe sehr realistisch behandelt.

Bäume und Landschaft alles prima gemalt auf dunklem Grund vielleicht auf einer guten Untertuschung in den Lokaltönen.

Zu diesem Bild ist Ölfarbe verwandt.

Auch die Grundierung der Leinwand ist ölfarbig.

Herr Dr. Georg Gronau, Direktor der Königlichen Gemäldegalerie in Kassel, vermittelte uns in liebenswürdigster Weise über das Bild in der dortigen Galerie ein Gutachten, das Herr Kunstmaler Breuer aufgesetzt hat:

Bacchische Szene.

Die Leinwand ist mittelkräftig und mit weißem Kreidegrund drei oder viermal grundiert, so, daß die Malfläche vollkommen glatt ist. Die Zeichnung des Bildes ist mit einer Zeichenfeder als Kontur behandelt und zwar in einem braunen Ton, so weit sich das erkennen läßt; etwa gebrannte Umbra. Die Untermalung ist durchweg in warmen Tönen gehalten, wahrscheinlich ist hierfür Tempera verwandt worden, etwaige Sprünge in der Malerei deuten dahin. Zur Untermalung dienten gebrannte Erdfarben als da sind: „Gebrannter lichter Ocker, gebrannte Sienna, gebrannte grüne Erde als auch ungebrannte grüne Erde." Zur Aufhellung der Schattentöne und zu den Reflexen wurde Neapelgelb zugemischt. Die belichteten Fleischteile der Figuren sind im Verhältnis zum Schatten kühler gehalten, hierzu sind neben Bleiweiß, was jedenfalls sehr wenig verwandt wurde (höchstens zu dem weißen Tuche, welches aus dem Korbe flattert, den eine der männlichen Figuren auf der Schulter trägt). Außerdem wurde noch lichter Ocker, Goldocker, grüne Erde, gebrannte Umbra, Krapplack oder Karmin, Zinnober, wahrscheinlich echtes Ultramarin verwandt. Das Bild ist mit Haarpinseln gemalt, nur im Himmel sieht man eine pastosere Behand-

lung, welche aber auch mit einem breiteren Haarpinsel ausgeführt sein kann. Nach der Temperauntermalung wurde das Bild mit Ölfarbe lasiert; sehr gern wurde zu dieser Lasurfarbe reines Leinöl gemischt obwohl auch Mohnöl und Nußöl gebraucht wurden. Die große Leuchtkraft des Bildes liegt in der dünnen Behandlung der Farbe, welche die weiße Grundierung als Lichtträger mitwirken läßt. Als Firniß wurde ein Harzlack benutzt, wahrscheinlich in Terpentin gelöst. Jedoch liegen zu viele Rezepte vor über die Bereitung dieser Lacke. Das Bild ist gut erhalten, nur in der Wolkenpartie befinden sich einige nachgedunkelte Retouchen und in den Fleischteilen einige unwesentliche Ausbesserungen.

Herrn Professor A. Hauser danken wir Urteile über die Berliner Bilder:

Landschaft mit Mathäus und dem Engel. Auferziehung Jupiters.

Die beiden Bilder Matthäus mit dem Engel und Jupiters Erziehung sind ebenso gemalt wie die Metamorphose der Pflanzen. Nur ist die Landschaft mit Matthäus sehr sorgfältig durchgeführt und mehr gleichmäßig dick gedeckt, so daß der rote Grund bloß an einigen Stellen durchkommt. Etwas verdunkelt ist die Baumpartie links, an denen die Details wohl schon etwas verschwunden sind. Die Erziehung des Jupiters ist viel flüchtiger behandelt und hier ist der rote Untergrund stellenweise stark durchgekommen, namentlich in den Schattenpartien der Körper, die jetzt teilweise flach und ohne Modellierung erscheinen.

* * *

LITERARISCHE ANGABEN ÜBER DIE ARBEITSWEISE POUSSINS UND SEINER ZEIT

André Félibien, Des principes de l'architecture, de la sculpture, de la peinture. Paris 1676. p. 404/414:

„. . . On choisit du coutil ou de la toile la plus unie, et lorsq'elle est bien tendue sur un chassis, l'on y donne une couche d'eau de colle, et après on passe par dessus une

Pierre de ponce pour en oster les noeuds. L'eau de colle sert à coucher tous les petits fils sur la toile, et remplir les petits troux, afinque la couleur ne passe pas au travers. Quand la toile est bien seiche, on l'imprime d'une couleur simple, et qui ne fasse point mourir les autres couleurs, comme du Brun rouge qui est une Terre naturelle qui a du corps, et qui subsiste, et avec lequel on mesle quelquefois un peu de blanc de plomb, pour le faire plutost seicher. Cette imprimeure se fait après que la couleur est broyée avec de l'huile de noix ou de lin; et pour la coucher la moins espaisse que l'on peut, on prend un grand cousteau propre pour cela. Quand cette couleur est seiche, on passe encore la Pierre de ponce par dessus pour la rendre plus unie; puis on fait, s'il on veut, une seconde imprimeure composée de blanc de plomb, et d'un peu de noir de charbon, pour rendre le fond grisastre, et en l'une ou l'autre des deux manières on met le moins de couleur que l'on peut, afin que la toile ne casse pas si-tost, et que les couleur qu'on vient ensuite à coucher dessus en peignant, se conservent mieux, et demeureroient plus belles... Ceux qui veulent que leurs Tableaux demeurent frais employent le moins d'huile qu'ils peuvent, et tiennent leurs couleurs plus formes y meslant un peu d'huile le d'Aspic, qui s'évapore aussi-tost, mais qui sert à les faire couler, et les rend plus maniables en travaillant. Ce qui fait aussi que les couleurs ne conservent pas quelquefois longtemps leur beauté, c'est quand le Peintre les tourmente trop en traivaillant, car estans brouillées, il s'en trouve qui alterent, et corrompent les autres, et en ostent la vivacité. C'est pourquoy on doit les employer proprement, et coucher les teintes chacune à sa place sans les mesler trop avec le pinceau ou la brosse et prendre garde à ne pas détremper ensemble les Couleurs qui sont ennemies et qui gastent les autres comme font les noirs, particulièrement le noir de fumée, mais les employer à part autant que l'on peut."

Sandrart, Teutsche Akademie, Nürnberg 1675—1679, T. VII, p. 405:

„Wenn Poussin den Entwurf mit der Kreide gemacht hatte, so stellte er kleine Figuren von Wachs in der Ordnung, wie sie im Gemälde gruppiert werden sollten, bey einander hin, gab ihnen die erforderlichen Stellungen, und behieng sie mit nasser Leinwand, um zu sehen, was die Vorstellung für eine Wirkung thun würde. Nachgehends nahm er bey der würklichen Ausführung größere Gliedermänner und behieng sie mit klarer feuchter Leinwand, damit das Nackende durchscheinen sollte..."

Leblond de Latour.

Lettre du sieur Leblond de Latour à un de ses amis contenant quelques instructions touchant la peinture dédiée à M. de Boisgarnier R. D. L. C. D. F. à Bordeaux Pierre du Coq. Imprimeur et libraire de l'Université 1669:

(Il décrit le procédé employé par Le Poussin pour composer et éclairer ses tableaux.)

„Je ne puis m'empêcher d'apprendre l'invention du fameux M. Poussin... Cet homme... préparait une sorte de caisse dans laquelle il ménageait des trous au-dessus et sur les côtés, qu'il ouvrait ou fermait pour éclairer l'intérieur à volonté. Il donnait ainsi à son tableau restreint le même jour que devait recevoir son tableau en grand, à la place qu'il occuperait.

La partie inférieure de la caisse était mobile, percée de trous et garnies de chevilles. Il modelait alors, avec le cire molle, le nu des personnages, qu'il voulait placer dans la composition, les drapait avec des étoffes, minces, mouillées, formait des accidents de terrain, puis après avoir éclairé son tableau en ouvrant des soupapes pour donner le jour convenable, il plaçait son ôeil au point déterminé et voyait ainsi la scène au naturel."

Dezallier d'Argenville, Abrègé de la vie des plus fameux peintres, Paris 1745/52. T. II p. 252,

„Nous n'avons presque point de desseins arrêtés de sa main, un simple trait à la plume soutenu d'un lavis au bistre ou à l'encre de la Chine, exprime sa pensée sans chercher aucune proportion ni même dessiner les têtes, qui souvent ne font que des ovales. Il n'y a point d'Académies du Poussin, ni de parties un peu grandes, parce qu'il ne dessinoit d'après nature que le paysage qu'il maniait d'un trait fin et spirituel avec quelques coups de lavis: on voit encore des dessins tout à la plume sur du papier bistré avec des hachures légères et croisées, d'autres avec un trait de mine de plomb, lavé à l'encre de la Chine, enfin son imagination riche et pleine de feu doit se manifester au premier coup d'ôeil malgré la médiocrité de l'exécution de sa main."

Heinrich Ludwig, Über die Grundsätze der Ölmalerei und das Verfahren der klassischen Meister. II. Auflage. Engelmann, Leipzig. 1893. S. 43;

„Sobald aber auf der höchsten Stufe italienischer Kunstentwicklung die Darstellung des Nackten größere Dimensionen annahm, und warme Farben fast die ganze Bildfläche beherrschten, ward der graugrüne, graublaue oder blaugrüne Grund über die ganze Bildtafel ausgedehnt. Ähnlicherweise waren später die großen Landschaftsmaler Poussin und Claude Lorrain in ihrem Recht, wenn sie violettgraue und rotgraue Leinwandgründe für das in ihren Bildern vorherrschende Grün der Pläne und Baumgruppen wählten."

S. 159:

„Meister der perspektivischen Wirkung wie Poussin, Lorrain und Ruysdael

haben, für den sachgemäßen Ausdruck ihrer Bildoberflächen aufs beste besorgt, alle zurückgehenden Pläne der Ferne und des Mittelgrundes sowie die Himmel stets mit dünnerem Farbenauftrag behandelt, als die Vordergründe. Auch in der Natur spürt man nur im Vordergrunde die Schwere der Materie, im Mittelgrund und in der Ferne ist das Schwerstoffliche des Eindrucks durch den Hauch des Lufttons, der sich darüberlegt, hinweggenommen."

S. 261:

„Für die gebrochenen Farbtöne, welche in Landschaften vorkommen, eignen sich Untergründe von nicht allzu dunklem Mittelton vortrefflich. Die großen römischen Landschaftsmaler Lorrain und Poussin malten ihre Bilder mit graurotem oder bräunlichgrauem Grunde. Die Niederländer hielten ihre Gründe meist in etwas kühlerem Grau. Den letzteren kam es dann mehr auf Hervorbringung des Silbertones ihrer Beleuchtungen an, den ersteren, ungleich großartigeren, auf eine sich der Anschauungsweise der italienischen Figurenmaler anschließende Formmodellierung und auf größere Wahrheit der Lokalfarbe; denn das Graurot ihrer Unterlagen ist, wie wir schon bei den einfarbigen Modellierungen sahen, ein vortrefflicher Modellierungsuntergrund für die in der Landschaft vorherrschenden Farben. Daß aber immer derjenige Maler feiner für das Kolorit denkt, welcher durch dasselbe vor allen Dingen der Form zu dienen beabsichtigt, bestätigt sich auch wieder an dieser Stelle.

Die Leinwandgründe des Poussin und Claude sind der Bodenfarbe der römischen Campagna nachgeahmt und dieses trägt nicht wenig dazu bei, daß die Bilder mit so überraschender Natürlichkeit den ernsten Lokalfarbencharakter des schönen Landstrichs schildern, welchem ihre Motive entnommen sind. Was aber alle Landschaftsmaler des 16. Jahrhunderts gemeinsam auszeichnet, ist, daß auch da, wo Effekte der Beleuchtung das Problem der Darstellung sind, immer dieses Problem sich in den Schranken des Erreichbaren hält."

Heinrich Ludwig, Die Technik der Ölmalerei. II. Teil. Leipzig 1893. S. 210:

„Bassano gehörte zu denen, die sich mit Vorliebe der roten, sogenannten Bolusgründe bedienten, die auch oft bei Tintoretto, zuweilen bei Giorgione und Titian vorkommen, häufig bei Correggio und dessen Nachahmern die Unterlage bilden, und bei Caravaggio und seinen Nachahmern, ferner bei den Carraccesken, den noch späteren Poussins, kurz bei einer zahllosen Menge italienischer Maler des 16., 17. und 18. Jahrhunderts ausnahmslose Regel sind. Untersucht man diese Bolusgründe, so findet man bald ein helleres, wärmeres Rot, bald ein dunkleres Braunrot, schwärzliches Graurot, Violettrot und bald ein dunkleres oder helleres, schokoladefarbiges

Grauviolett. Man wird also in den meisten Fällen nicht die reine Farbe des armenischen Bolus unter der Bezeichnung „Bolusgrund“ zu verstehen haben, sondern allerlei Vermischungen derselben mit andren Farben, wie dies ja auch in dem obigen Rezept des Bassaner Malers Volpato zutrifft. Außerdem wird man zu berücksichtigen haben, daß mit dem Namen gar oft rote Ockererden belegt wurden, die dem armenischen Bolus an Substanz und Farbe ähnlich waren. (Ilg, Erläuterungen zu Cennini. Quellenschriftenausgabe S. 170, Note zu Kap. 119.)“

FÜNFZEHNTER EXKURS

VERSUCH EINER BIBLIOGRAPHIE

BIBLIOGRAPHIE

Diese Gesamtbibliographie kann nur einen Versuch darstellen. Die Literatur über Poussin ist besonders im XIX. Jahrhundert so groß, daß es einem einzelnen schwer gelingen wird, sie ganz zu übersehen. Man hat nicht nur in der Kunst- und in der kunstästhetischen Literatur zu suchen, sondern auch in den Werken und Briefen der Dichter und Philosophen. Dazu kommt dann noch die weit verzweigte periodische Literatur in Paris und in den französischen Provinzen, die vollständig überhaupt nicht mehr aufzufinden ist.

Wir glaubten unserm bibliographischen Versuch eine größere Übersichtlichkeit zu geben, indem wir ihn nach Jahrhunderten gruppierten und innerhalb der Jahrhunderte die alphabetische Ordnung aufrecht hielten. Im XVII. Jahrhundert sind die alten Quellenschriften den späteren Ausgaben von Quellenschriften vorangestellt. Die meisten hier aufgeführten Bücher und Aufsätze sind durch die Darstellung bekannt oder wenigstens beleuchtet worden, so daß sich Kommentare in dieser Bibliographie erübrigen. Die Literatur über Les Andelys, Quentin Varin, Marino, Simon Vouet, Rom, das italienische Barock und Paris ist hier nicht noch einmal aufgeführt worden. Galerie-Kataloge und Aufsätze in Enzyklopädien sind hier nicht registriert worden.

Den ersten Grundstock dieser Bibliographie lieferte mir Herr Professor Dr. Thieme, der Herausgeber des Künstlerlexikons in Leipzig. Herr Dr. Robert Kieser, Assistent am Museum in Basel, hat mir während seines Aufenthaltes in Paris für die Vervollständigung der Bibliographie wertvolle Dienste geleistet. Ferner unterstützten mich Brentanos Buchhandlung in New York, die königlichen Bibliotheken in Amsterdam, Kopenhagen und Stockholm, das British Museum und das Albert-Victoria-Museum in London, Herr Coutil, Konservator des Museums in Les Andelys, die Bibliothèque de l'école nationale des Beaux-Arts, die Bibliothèque nationale und die Bibliothèque d'art et d'archéologie in Paris. Allen sei an dieser Stelle mein Dank ausgesprochen.

XVII. Jahrhundert.

ANONYM, De l'origine de la peinture et des plus excellents peintres de l'antiquité. Paris 1660.

BELLORI, G. B., Vite de'pittori, scultori ed architetti moderni. Roma 1672, p. 403 bis 462: La vita de' Nicolô Pussino d'Andeli francesi pittore.

BERNIER, Histoire de Blois. Paris 1682, p. 67.

BIE, CORNELIS DE, Het Gulden Cabinet van de edele vry Schilder-Const in-

troodende den Lof van de vermarste Schilders, Architecte, Beldhower en de Plaetsnyders van dese eeow Door. Antwerpen 1661, p. 287: 8 zeiliges Gedicht auf P.

BOSSE, ABRAHAM, Traité des pratiques géométrales et perspectives enseignées dans l'Académie royale de la peinture et sculpture. Sentiments sur la distinctions des diverses manières de peintures, dessin et gravure et des Originaux d'avec leurs copies. Paris 1649 a. v. O.
Anmerkungen über Proportionen, Kostüm usw. bei P.

— Le Peintre converty aux précises et universelles règles de son art. Paris 1667, p. 18, p. 19.

CALLIÈRE, Histoire poétique de la guerre entre les anciens et modernes. Paris 1688.

CATHÉRINOT, NICOLAS, Le Traité de la peinture. Bourges 1687 (provinzialer Vielschreiber) p. 4, 15, 17, 21.

CAMBRAY, ROLAND FRÉART DE, Parallèle de l'architecture antique avec la moderne. Paris 1650.

— Traité de la peinture de Léonard de Vinci, donné au public et traduit de l'italien. Paris 1651.

— Idée de la perfection de la peinture demonstrée par les principes de l'Art et par des exemples conformes aux observations que Pline et Quintilien ont faites sur les plus célèbres tableaux des anciens peintres, mis en parallèle à quelques ouvrages de nos meilleurs peintres modernes, L. da Vinci, Raphael, Jules Romain et le Poussin. Au Mans Jacques Ysambart 1657.

DU FRESNOY, CAROLI, ALFONSI, De arte graphica. Liber sive Diathesis, Graphidos, et Chrommatices trium picturae partium. Antiquorum ideae artificium nova restitutio Lutetiae Parisiorum 1668.

— L'art de peinture, zweite Ausgabe, Paris 1673.

— L'art de peindre, traduction nouvelle en vers français du prime latin. Paris 1836.

DU PUY DU GREZ, BERNHARD, Traité sur la peinture pour en apprendre la théorie et se perfectionner dans la pratique. Toulouse 1699, p. 197.

FÉLIBIEN DES AVRAUX, ANDRÉ, Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes, Paris 1666 e ff., 2. Aufl., 1685, nouvelle édition Amsterdam 1706. Trévoux 1725.

— Principes de l'architecture, de la sculpture, de la peinture et des arts qui en dépendent avec un dictionnaire des termes propres. Paris 1676, 1690, p. 404—414.

FÉNÉLON, FRANÇOIS, Dialogues sur la Peinture. Paris. Parrhasius-Poussin. Léonard da Vinci-Poussin 1689.

FLORENT LE COMTE, Cabinet des singularitez d'architecture, peinture et sculpture. Paris 1694, T. II, p. 129. Katalog der Stiche nach Poussins Bildern T. III, p. 146: Cabinet de M. Stella.

JUNIUS, FRANCISCUS, De pictura veterum. Amsterdam 1637.

LEBLOND DE LATOUR, Lettre du sieur Leblond de Latour à un de ses amis contenant quelques instructions touchant la peinture dédiée à M. de Bois garnier R. D. L. C. F. à Bordeaux 1669. Für die Zeitästhetik wertvoll.

LEBRUN, CHARLES, Conférence sur l'expression générale et particuliére. Paris 1698.

MALVASIA, CARLO CESARE CONTE, Felsina Pittrice vite de' Pittori Bolognesi. Bologna 1678, p. 190, 224.

MIGNARD, PAUL, Ode à Mr. Lebrun, premier Peintre du Roy. Paris 1683. Für Lebruns Ansehen wertvoll.

MOSNIER, PIERRE, Histoire des arts qui ont rapport au dessin, divisée en trois livres. Paris 1698, p. 329.

NIVELON, Lavie de Charles Lebrun, Bibliothèque nationale Manuscritsfonds français 12987 a. v. O.

PADER, HILAIRE, La peinture parlante à Tolose 1653.

PERRAULT, Charles, Parallèle des anciens et des modernes en ce qui regarde les arts et les sciences. Dialogues Paris 1688 bis 1696 T. I, p. 196.

— Les hommes illustres qui ont paru en France pendant ce siècle. Paris 1696, T. 1, p. 89/90.

PILES, ROGER DE, Conversations sur la connaissance de la Peinture. Paris 1677, p. 40, 142, 245, 246, 260, 266, 267.
— Dissertation sur les ouvrages des plus fameux peintres avec la vie de Rubens. Paris 1681.
— Premiers élements de la peinture pratique Paris 1685.
— Dialogue sur le coloris. Paris 1699.
— Abrégé de la vie des Peintres avec des reflexions sur leurs ouvrages et un traité du peintre parfait, de la connaissance du dessin et de l'utilité des estampes. Paris 1694, p. 469—481. Zweite Auflage. — 1725, p. 457, 470.
POMEY, LE PÈRE, Panthéum mythicum. Paris 1684.
RESTOUT, JACQUES, La réforme de la Peinture Caen 1681.
SANDRART, JOACHIM VON, Teutsche Akademie der Bau-, Bildhauer- und Malerkunst. Nürnberg 1675. T. II, lib. III, Kap. 26, p. 368; T. VII, p. 404—406; T. VIII, p. 208.
TESTELIN, HENRY, Sentiments des plus habiles peintres du temps sur la pratique de la peinture. Paris 1680, p. 20, 28/29.

Dokumente, die später veröffentlicht wurden.

ARCHIVES de l'Art français, T. I, p. 1—11, Über Geburt und Tod.
— T. I, p. 139—150. Epitaphes modernes de N. P., de Claude Gellée et de Germain Drouais.
— T. III, p. 1. Une lettre à del Pozzo.
— T. IV, p. 203—210. Mentions de N. P. à titre de parain dans divers actes de baptême aux Andelys.
— T. VI, p. 251—254. Mémoires des pièces trouvées à Rome dans le cabinet de N. P.
ARCHIVES nouvelles de l'art français T. II, p. 314. La descente de Croix des Capucines de Blois.
— T. IV, p. 32. Quittance de la tableau de la Cène u. a. a. O.
— T. IV, p. 3. Testament et inventaire de Claudine Bouzonnet Stella. u. a. a. O.
BALDINUCCI, FILIPPO, Notizie de' Professori del disegno. Der Teil, welcher die Zeit von 1610—1670 behandelt, erschien 1728. — In der Ausgabe von 1770. Torino, p. 282, 359.
BANQUET DES CURIEUX, le, Revue universelle des Arts T. IV, p. 47.
BOTTARI, M. GIOVANNI, Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura. Roma 1754—1773.
BULLETIN de la Société de l'histoire de l'art français, besonders zwischen 1875 und 1878.
CHANTELOU, Journal du voyage du Cavalier Bernin en France, publié et annoté par Ludovic Lalanne. Gazette des Beaux Arts 2e période T. VIII, p. 176—179; T. XVII, p. 76 ff., 354; T. XXII, p. 95 ff. T. XXIX, p. 460 ff.
Die Übersetzung ist mangelhaft.
DUPLESSIS, G., Les ventes de tableaux, dessins, estampes et objets d'art au XVII et au XVIII siècle. Poussin 1874. Essai de bibliographie.
FONTAINE, ANDRÉ, Conférences inédites de l'Académie royale de peinture et de sculpture d'après les manuscrits des archives de l'école des Beaux-Arts. Paris 1906, a. a. O.
— Les Collections de l'Académie royale de Peinture et de sculpture. Paris 1910 a. a. O.
GUILLET DE SAINT GEORGES, Mémoires inédits T. I, p. 245 eff.
JOUIN, HENRI, Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture, recueillies, annotées et précédées d'une étude sur les artistes écrivains. Paris 1883. Die Ausgabe ist mit Vorsicht zu benutzen, da sie voller Fehler ist.
LAFONTAINE, Oeuvres complètes. Ed. Harty Laveaux. Paris 1851. T. III, p. 342, 346, 347. In seinen Briefen erwähnt er die 5 Bilder im Schloß Richelieus.
MÉMOIRES inédits sur la vie et les ouvrages des membres de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture. Paris 1854 a. v. O.
PASCOLI, PALIONE, Vite de'pittori, scultori, ed architetti. Roma 1730. T. I, p. 59—63; Dughet T. II, p. 299 Gimignani.
PASSERI, G. B., Vite de'Pittori, Scultori ed

Architetti morti dal 1641 fino al 1673. Roma 1772, p. 343—359.
POUSSIN, Correspondance. Erste Ausgabe von Quatremère de Quincy, Paris 1824.
— Zweite Ausgabe von Jouanny. Paris 1912.
SONGE d'Ariste à Philandre sur les différentes opinions concernant la peinture. 1678. Antwort auf das Banquet des Curieux. Revue universelle des Arts T. IV, p. 233.
TALLEMANT DES RÉAUX, Les Historiettes. Paris 1854, T. II, p. 138—143.

Es kommen für die Poussin-Forschung ferner in Betracht:

Die italienischen ästhetischen Schriften aus dem XVII. Jahrhundert.
Die Pariser Stadtführer des XVII. und XVIII. Jahrhunderts.
Die Archive im Ministerium des Äußeren in Paris, besonders
Die Korrespondenz von Richelieu und Mazarin mit Rom.
Die Korrespondenz des Abbé Nicaise in der Bibliothèque nationale in Paris.
Die Korrespondenz und Manuskripte der Zeitgenossen in der Bibliothèque nationale und in der Bibliothèque de l'Arsenal in Paris.
Das noch unerschlossene Archiv der Barberinis in Rom.

XVIII. Jahrhundert.

ANECDOTES des Beaux arts. Paris 1776, T. I, p. 105, 106, 137; T. II, p. 123—128.
ANONYM, Essai sur la vie et les tableaux du P. Paris 1783.
ARGENS, MARQUIS D', Examen critique des différentes écoles de Peinture. Berlin 1768.
BERNETY, DOM. ANTOINE JOSEPH, Dictionnaire portatif de Peinture. Paris 1756, p. 252—254.
BLANCHERY, DE LA, Essai d'un tableau historique des peintres français. Paris 1783.
CAMBRY, JACQUES DE, Essais sur la vie et les tableaux de P. Paris 1783.
CATALOGUE des tableaux qui composent la collection du Comte Stroganof. St. Pétersbourg 1793.
CAYLUS, COMTE DE, Vie des premiers peintres du Roi. Paris 1752.
CAYLUS, COMTE DE, Discours sur les dessins, lu à l'Académie Royale en Juin 1732. Revue universelle des Arts T. IX, p. 314.
CHAMBERLAINE, JOHN, Original designs of the most celebrated masters of the Bolognese, Roman, Florentine and Venetian school in the Majestys collections. London 1796/1812.
COCHIN, CHARLES NICOLAS, Voyage d'Italie. Paris 1769, T. II, p. 187/8.
CORNEILLE, J. B., Les premiers éléments de la peinture pratique enrichis de figures de proportions mesurées sur l'antique. Paris 1708.
CORNEILLE, THOMAS, Dictionnaire universel géographique et historique. Paris 1708: Artikel Andeli, behauptet, daß er fortgejagt ist.
COYPEL, LE PÈRE, Epistre en vers d'un père à son fils sur la peinture. Paris 1708. Für die Zeitstimmung wichtig.
DÉZALLIER, D'ARGENVILLE, ANTOINE JOSEPH, Abrégé de la vie des plus fameux peintres avec leurs portraits gravés en taille douce, les indications de leurs principaux ouvrages etc. Paris 1745—1752. T. IV, p. 25 ff.
DIDEROT, DENIS, Oeuvres complètes. Ausgabe Tourneux. Paris 1877, T. VII, 353; T. X, p. 497; T. XI, p. 41, 161; T. XII, p. 102, 115, 131; T. XIII, p. 38.
DUBOIS DE SAINT-GEBAIS, Description des tableaux du Palais Royal. Paris 1727, p. 325—353.
DU BOS, ABBÉ, Réflexions critiques sur la poésie et la peinture. Paris 1755, T. I, p. 80, 260; T. II, p. 68, 79, 180.
FUESSLIN, JOHANN RUDOLF, Allgemeines Künstlerlexikon. Zürich 1763, T. I, p. 430. Für die Zeitstimmung wertvoll.
GOETHE, J. W., Sämtliche Werke. Stuttgart 1856, T. XXX, p. 263, 265, 274; T. XXI, p. 195.
GOETHE-ECKERMANN, Gespräche, herausgegeben von A. Bartels. Leipzig 1902, T. I, p. 99; T. II, p. 162.
GUIBAL, NICOLAS, Eloge de N. P. Discours qui a remporté le prix de l'Académie royale des Sciences, Belles-Lettres et Arts

de Rouen le 6. VIII. 1783. Pathetische Würdigung.

LANZI, L., Storia pittorica della Italia. Bassano 1796. P. sehr gerühmt.

LÉPICIÉ, N. B., Vie des premiers peintres du roi. Paris 1752.

MARIETTE, P. I., Abecedario. Paris 1767. T. II, p. 8.

MENGS, ANTON RAPHAEL, Hinterlassene Werke, herausgegeben von C. F. Prange. Halle 1786 T. I, p. 257/58, 301; T. II, p. 153/54, 188/89; T. III, p. 40, 70.

MERCURE DE FRANCE, 1722, p. 128; 1735, p. 280/86; 1754, p. 160; 1759, p. 194; 1761, p. 168; 1776, p. 89; 1783, p. 31; 1790, p. 129—154; 1809, p. 594; 1812, p. 479.

MONVILLE, La vie Pierre Mignard, Premier Peintre du Roy avec le Poème de Molière sur les peintures de Val de Grâce et deux Dialogues de Fénélon. Paris 1730, p. X, 28, 50, 134.

MURVILLE DE, Le paysage du Poussin ou mes illusions, épître à M. Bonnieu, peintre du roi, et de son académie; et Dioclétien à Salone, ou Dialogue entre Dioclétien et Maximien. Pièces qui ont concouru pour le prix de Poésie de l'Académie française. A Paris chez l'auteur 1790 (300 Verse).

QUINCY, QUATREMÈRE DE, Considérations sur les arts du dessin en France, suivies d'un plan d'Académie. Paris 1791.

RAMDOHR, FRIEDRICH WILHELM BASILIUS VON, Über Malerei und Bildhauerarbeit in Rom. Leipzig 1787, p. 220 bis 252. Ablehnung.

RICHARDSON, Description de divers famcux tableaux, dessins, statues etc. qui se trouvent en Italie. Amsterdam 1728, T. III, p. 22/23. Kühle Würdigung.

SULZER, JOHANN GEORG, Allgemeine Theorie der Schönen Künste. Leipzig 1775, T. I, p. 57, 536; T. II, p. 115.

VELASCO, PALAMINO, Histoire abrégée des plus fameux peintres, sculpteurs et architectes espagnols. Traduction française. Paris 1749, § 118. Über die spanischen Bilder.

VENTURI, J. B., Essai sur les ouvrages physico-mathématiques de Léonard da Vinci, avec les fragments tirés de ses manuscrits apportés de l'Italie. Paris 1797. Über Poussins Zeichnungen zu Lionardo.

VIGNEUL-MARVILLE DE (Pseudonym von Bonaventure d'Argonne), Mélanges d'Histoire et de Littérature. Paris 1725, T. I, p. 224; T. II, p. 152—153.

VOLTAIRE, F. M. A., Dans le Temple du Goût. Rouen 1733.

— Le siècle de Louis XIV. Paris Ed. Garnier, p. 414, 605.

WATELET, Dictionnaire des arts de peinture, sculpture et gravure. Paris 1792, T. II p. 67—74. Warme Anerkennung.

WINCKELMANN, JOHANN GEORG, Werke herausgegeben von C. L. Fernow. Dresden 1808, T. I, p. 245, 298; T. II, p. 392, 422; T. IV, p. 107, 336.

XIX. Jahrhundert.

Bedeutendere Betrachtungen innerhalb eines allgemeinen Themas sind durch einen Stern, Bücher, die Poussins Leben und Kunst allein zum Gegenstand haben, durch zwei Sterne hervorgehoben.

ADELINE, JULES, Les Andelys. La statue de N. P. et les autres monuments. Rouen 1875. Extrait du Bulletin de la société des Amis des sciences naturelles de Rouen.

ALLINE, ALPHONSE, Notice en vers sur le Poussin. Andelys 1855.

ANDRÉE, Eloge du P. Magasin encyclopédique 1813, T. VI, p. 47.

ANDRESEN, Handbuch für Kupferstichsammler. Leipzig 1870, T. II, p. 910/11.

**ANDRESEN, Nicolaus Poussin. Verzeichnis der nach seinen Gemälden gefertigten gleichzeitigen und späteren Kupferstiche. Leipzig 1863.

ANNUAIRE de l'Eure 1819, p. 63—65.

ANONYM, D. schottische Nationalgalerie. Deutsch in Ztschr. f. bildend. Kunst N. F., T. I, 1890, p. 137.

ARNAULDET, THOMAS, Estampes satiriques. Gazette des Beaux Arts, T. III, 1859, p. 348—351.

ARRÉAT, LUCIEN, Psychologie du peintre.

Paris 1892, p. 2, 10, 23, 39, 67, 98, 191, 209, 215.

AUBIGNÉ, THÉODORE AGRIPPA D', Oeuvres complètes. Ed. Réaume et Caussade. Paris 1877, T. I, p. 483.

AZEGLIO, ROBERTO D', La reale Galleria di Torino. 1841 Torino, T. III, p. 117—142.

BALZAC, HONORÉ DE, Chef d'œuvre in connu. Edition centenaire. Paris, p. 311—344.

BECKER, A. WOLFGANG, Kunst und Künstler des XVII. Jahrhunderts. Leipzig 1864, p. 164—181.

BENOIT, A., Le peintre P. commentateur d'un verset du Prophète Isaie. Société des ant. de France. Bull. 1859, p. 142.

BERGER, G., L'école française de peinture. Paris 1879.

*BERGER, GEORGES, Le Poussin, Cours donné à l'école nationale des Beaux-Arts. Paris 1877. L'art III. Jahrg.

*BERTOLOTTI, ANTONIO, Artisti francesi in Roma nei secoli XV, XVI, XVII ricerche e studi negli archivi romani. Mantova 1886.

BESNERAY, MARIE DE, Les grandes époques de la Peinture: Le Poussin, Ruysdael, Claude Lorrain. Paris 1884.

BEYLE, HENRI, Histoire de la peinture. Paris 1854, p. 35, 106, 201.

**BLANC, CHARLES, Histoire des peintres français au XIX. siècle. Paris 1845: I, Nicolas Poussin, p. 6—106.

*— Grammaire historique de l'art du dessin. Gaz. des Beaux-Arts T. VI, p. 14 ff.; T. XII, p. 245 ff.; T. XIX, p. 67 ff.; T. XXI, p. 125 ff., 234 ff. Gaz. des Beaux-Arts, T. XIX, p. 22 ff.

— Du style et d. M. Ingres.

*BONNAFFÉ, EDMOND, Dictionnaire des amateurs français au XVIIe siécle. Paris 1884.

— Les collectionneurs de l'ancienne France. Paris 1873, p. 27, 59, 99.

**BOUCHITTÉ, H., Le Poussin, sa vie et son œuvre. Paris 1863.

BOURGEOIS, EMILE, Le grand siècle: Louis XIV., les arts et les artistes. Paris 1896, p. 322.

BOUYER, RAYMOND, P. novateur et paysagiste. L'Art et les Artistes, T. IV, p. 385.

— Le Paysage dans l'art. Paris 1894.

*BRAQUEMOND, Du Dessin et de la couleur. Paris 1885, p. 203—209.

BRANDES, GEORG, Hauptströmungen der Literatur des XIX. Jahrhunderts. Übersetzt von A. Strodtmann, T. I, p. 211 bis 224. Interessante Streiflichter auf P. und seine Zeit.

BRUNÉTIÈRE, FERNAND, La critique d'art au XVIIe siècle. Revue des deux Mondes 1883, 1. VII. Referat über Jouin.

BUCHANAN, W., Memoirs of Paintings with a chronological history of the importation of pictures by the Great masters into England since the French Revolution. London 1824, p. 290, Nr. 36.

BULLETIN du Bibliophile belge: C. R. Traité de la Peinture de Léonard de Vinci, illustré par P., T. II, 2e série. Bruxelles.

BULLETIN de la Société de l'Histoire de Normandie. Exercice 1876/7, p. 148—155. Das Testament.

*BURCKHARDT, JACOB, Der Cicerone. Basel 1860, p. 1046, 1053.

— Briefe. München 1913, p. 189.

BURGER-THORÉ, W., Französische Kunst im XIX. Jahrhundert. Deutsch. Leipzig 1911 a. v. O.

— La galerie Péreire. Gaz. d. Beaux Arts, T. XVI, p. 203.

CAMILLE DE GENÈVE, Galerie de l'Hermitage gravée au trait d'après les plus tableaux qui la composent avec la description historique. St. Pétersbourg 1805.

**CASTELLAN, L., Vie dc Nicolas Poussin. Paris 1811.

CHERAVAY, Document sur la cène. Revue des documents historiques. August-September 1874, p. 1/2.

*CHARDON, HENRI, Amateurs d'art et collectionneurs manceaux au XVII siécle: Les Fréart de Chantelou. Le Mans 1867, p. 5, 33—66.

CHARPILLON, Dictionnaire historique illustré de toutes les communes du Département de l'Eure. Rouen 1868.

*CHENNEVIÈRES, PHIL. DE, Recherches

sur la vie et les ouvrages de quelques peintres provinciaux de l'ancienne France. Paris 1847/62, T. I, p. 217/222; T. III, p. 193 ff., 213 ff.; T. IV.

CHENNEVIÈRES, PHIL. De, Inauguration de la statue de N. Poussin aux Andelys. Argentan 1851.

— Les dessins de maîtres anciens. Gaz. des Beaux-Arts 2e période T. XX, p. 126 bis 131.

**— Essais sur l'histoire de la peinture française. Paris 1894.

CHESNEAU, E., Le réalisme et l'esprit français dans l'art. Revue des deux Mondes 1863 Juli.

*CLÉMENT, CHARLES, N. P. Revue des deux Mondes 1850, 15. II.

— Études sur les beaux-arts en France. Paris 1865, p. 1—97.

CLÉMENT DE RIS, L., Les amateurs d'art d'autrefois. Paris 1877, p. 445.

CLÈVE, J. F. C., Causeries, Réflexions et Souvenirs de la Peinture. Paris 1900, p. 247/51.

COURAJOD, LOUIS, École du Louvre: Les origines de l'art moderne — l'art au XVIIe siècle — l'école académique. Paris 1895.

COURTEPÉE, Description historique et typographique du Duché de Bourgogne. Dijon 1877, T. II, p. 92.

COUSIN, JEAN VICTOR, Le grand Cyrus. Revue des deux Mondes 15. II. 1858.

— Le Vrai, Le Beau, Le Bien. Paris 1868, p. 226eff.

— De l'art français au XVIIe siècle. Revue des deux Mondes 1853, p. 876/880 klagt, daß die französische Regierung Poussins Werke aus dem Auslande nicht zurückkauft.

— De divers tableaux du P. qui sont en Angleterre et principalement de l'Inspiration du poète. Archives de l'art français Sept. 1853.

COUTURE, THOMAS, Méthode et entretiens d'atelier. Paris 1867, p. 50, 155, 187/88, 240, 246/47, 251.

CRÉMIEUX, E., Poussin et son monument. Evreux 1851, in Versen.

DALQUE, Essai d'études sur P. Bibl. universelle et rev. suisse 1850, p. 171.

*DAVID, T. B. EMERIC, Vie des artistes. Paris 1853, II. Aufl., 1875.

DELABORDE, HENRI, De la peinture française et de son histoire. Revue des deux mondes 1854, p. 1109—1135.

— Lettres et pensées d'Hippolyte Flandrin. Paris 1865.

*DELACROIX, EUGÈNE, Journal. Paris 1895 a. v. O.

*— Lettres. Paris 1880, T. I, p. 22; T. II, p. 193.

**— Poussin (Le Moniteur, 1853) in Delacroix, Literarische Arbeiten. Deutsch. Leipzig 1913.

DELAISTRE, LOUIS, Notice bibliographique sur N. P. Annales de la Société des Beaux-Arts. Paris 1845, p. 141/48.

DELÉCLUSE, J. E., Poussin in Plutarque français. Paris 1835. Mit einer Radierung von Ingres nach P.s Selbstbildnis.

**DENIO, ELISABETH HARRIET, Nicolas Poussin. Leipzig 1898.

DEPERTHES, J. B., Histoire de l'art du paysage depuis la Renaissance jusqu'au XVIIe siècle. Paris 1822, p. 92—115.

DESTOUCHES, PAUL ÉMILE, Épître à Nicolas P. Paris 1819, in Versen.

DOHME, R., Die Ausstellung von Gemälden älterer Meister: Französische Schule. Preuß. Jahrb. 1883.

*DRAMARD, E., Études sur le Poussin lues à la séance de la société du 13. VI. 1875 à Evreux.

DIETRICHSSON, De bildaude Kommternas Historia. Stockholm 1879, p. 518.

DRECHSLER, Collection d'estampes d'après quelques tableaux de la Galérie de S. E. M. le Comte de Stroganof. Pétersbourg 1807 u. 1837.

DUCHESNE, Notice sur Nicolas Poussin. Recueil de la Société libre de l'Eure, T. IX. Evreux 1838, p. 188.

*DUMESNIL, J., Histoire des plus célèbres amateurs italiens et de leurs relations avec les artistes. Paris 1853, p. 405—550.

DUPLAT, Dissertation sur le tableau de N. P. connu sous le nom de „Diogène". Extrait des Annales d. la Société libre d. Beaux-Arts 1847 et 1850, p. 44—49.

DUPLESSIS, GEORGE, Les Graveurs de N. P. Revue universelle des Arts 1858.
— Les merveilles de la gravure. Paris 1869, p. 313—323.
— Histoire de la gravure. Paris 1888, p. 388.
DURANTY, Promenades au Louvre. Remarques sur le geste de quelques tableaux. Gaz. des Beaux-Arts 2e période, T. XV, p. 281 eff.
*DUSSIEUX, L., Les artistes français à l'étranger. Paris 1876 a. v. O. Eine sehr wertvolle Arbeit.
EPHRUSSI, CHARLES, Les Dessins de la Collection His de la Salle. Gaz. des Beaux-Arts 2e période T. XXVI, p. 486—496.
FERNOW, CARL LUDWIG, Römische Studien. Zürich 1806, p. 133.
FERRERO, GUIGIELMO, Composizione de Raffael, Pusino, Domenichino etc. Roma 1885.
GACHOT, EDOUARD, Le Poussin à Rome. Evreux 1892.
GALLICHON, ÉMILE, Un dessin du Poussin: Bacchus et Ariane. Gaz. des Beaux-Arts 1868, T. XXIV, p. 276/79.
**GANDAR, E., Les Andelys et Nicolas Poussin. Paris 1860.
*— Souvenirs de la jeunesse de P.: Extraits des mémoires de l'Académie de Caen et de la Gaz. d. Beaux-Arts, T. V u. VII. Paris 1860.
GAUTIER, THÉOPHILE, Portraits contemporaines. Paris 1874, p. 261, 284.
— Guide d'un amateur d'art au Louvre, p. 64, 171 eff.
GENCE, J. B. M., Notice sur le Poussin. Paris 1825.
*GERMAIN, ALPHONSE, De Poussin et des bases de l'art figuratif. Paris l'Ermitage 1893.
**GAULT DE ST. GERMAIN, Vie de Nicolas Poussin, considéré comme chef de l'école françoise, suivie de notes inédites et authentiques sur sa vie etc. Paris 1806.
GISORS, ALPHONSE DE, Le Palais de Luxembourg. Paris 1847.
GONSE, LOUIS, Le Musée de Peinture à Lille. Gazette des Beaux-Arts 2e période, T. IX, p. 142/43; T. XV, p. 84.
GONSE, LOUIS, Exposition de maîtres anciens à Londres à la Royal Académie. Gazette des Beaux-Arts 2e période, T. XXV, p. 290.
**GRAHAM, MARIA, Memoirs of the life of N. P. London 1820. Französische Ausgabe. Paris 1821.
GRANBERG, OLAF, La Galerie de tableaux de la reine Christine de Suède. Stockholm 1897.
GRANDSART, A., Le Corrége, suivi de notices sur N. P., Pergolèse, Charles de Steuben. Lille-Paris 1867, p. 122—142.
GUÉROULT, GEORGES, Du rôle du mouvement des yeux. Gaz. d. Beaux-Arts 2e période T. XXIII, p. 536/42; T. XIV, p. 82/90.
*GUHL, ERNST, Künstlerbriefe. Berlin 1880, II. Teil, p. 84—99.
*GUIZOT, Etudes sur les Beaux-Arts. Paris 1852, p. 337—354.
GURLITT, CORNELIUS, Die deutsche Kunst des XIX. Jahrhunderts. Berlin 1899, p. 2, 9, 12, 21, 32, 119, 186, 401, 406. Vergleichsweise erwähnt.
HACQUIN, Réponse du citoyen Hacquin, restaurateur de tableaux, au citoyen Picault aux restaurations des tableaux du Museum précédée d'une note sur l'un des premiers tableaux du Poussin. Revue universelle des Arts 1863, T. XVIII, p. 156/162.
HALE, E. E., Denios life of Poussin. New York The Dial, T. XXVII, p. 421.
HARON, JEAN BAPTISTE PHILIPPE, Appel pour une Souscription et Description du monument elevé à la mémoire de N. P. 10. III. 1807, ohne Ort.
HATZLITT, W., Tabletalk, or original essays on men and menners. London 1824.
HAUTERIVE, BOREL DE, Annuaire de la noblesse de France et des maisons souveraines de l'Europe. Paris 1852, p. 220. Für die Frage der adligen Abstammung Poussins.
HOARE, SIR B. C. BART., Two studies from N. P. from a painting in the possession of Sir R. C. H. London 1814.
HOUSSAYE, ARSÈNE, Histoire de l'art en

France, recueil raisonné et annoté de tout ce qui a été écrit et imprimé sur la peinture, la sculpture etc. par Poussin, Félibien, Mignard etc. Première série. Paris 1854.

HUET, Les Anténors modernes ou voyages de Christine et de Casimir en France, pendant le règne de Louis XIV., Esquisses des mœurs générales et particulières du XVII. siècle, d'après les mémoires secrets des deux ex-souverains. Paris 1806.

HUNT, W. M., Kurze Gespräche über Kunst. Deutsch von A. D. J. Schubart. Straßburg 1900, p. 51.

INTERMÉDIAIRE, L' a. v. O. Hauptsächlich T. VII, p. 110; T. XI, p. 260, 316, 399; T. XX, p. 199, 426; T. XXI, p. 108, 182; T. XXV, p. 211; T. XXVI, p. 51, 326, 472.

JANITSCHEK, HUBERT, Geschichte der deutschen Kunst: Malerei. Berlin, 1890 p. 549, 550, 576, 577, 578, 597. Vergleichsweise erwähnt.

JOLY, A., Le Poussin et l'art en 1867. Discours prononcé à la séance de Rentrée des Facultés de Caen 15. XI. 1867. Caen.

JORDAN, MAX, Untersuchungen über das Malerbuch des Leonardo da Vinci. Leipzig 1872, p. 2—4.

JUSTI, CARL, Diego Velasquez und sein Jahrhundert. Bonn 1888, T. I, p. 212, 238, 244, 271; T. II, p. 114, 141, 148, 163; sagt, es gibt keinen Beweis, daß P. mit Velasquez zusammengetroffen ist.

— Winckelmann und seine Zeitgenossen. Leipzig 1898, T. I, p. 116, 273, 276, 362; T. II, p. 56, 276; T. III, p. 212.

KINGSLEY, ROSE S., A history of French Art. New-York and Bombay 1899, p. 137—140. Unbedeutend.

KUGLER, FRANZ, Handbuch der Geschichte der Malerei seit Constantin dem Großen. Leipzig 1867, T. III, p. 125, § 307, 185, § 327.

KRANTZ, ÉMILIE, Essai sur l'Esthétique de Descartes. Paris 1882.

LA BOULLAYE, FERDINAND DE, Corneille chez Poussin. Paris 1847. Melodramatischer Dialog.

LACROIX, PAUL, Le XVIIe siècle, Lettres, sciences et Arts. Paris 1882, p. 167, 337, 347—50, 354. Oberflächlich.

LAFENESTRE, GEORGES, Le Château de Chantilly et ses collections. Gaz. des Beaux Arts 2me période, T. XXIII, p. 324—327.

LAGRANGE, LÉON, L'atelier Overbeek. Gaz. des Beaux-Arts, T. I, p. 332. Spricht von Poussins Einfluß.

*LANDON, C. P., Vie et œuvres des peintres les plus célèbres de toutes les écoles. Recueil classique . . . Paris 1803—1805. Mehrere spätere Ausgaben.

LANDSEER, L., A series of Engravings illustrating events recorded in the Sacred Scriptures, selected as subjects by Poussin etc. London 1833.

LAPAUZE, HENRI, (Vorwort zu) Les dessins de J. A. Ingres de Montauban. Paris 1891.

LAVISSE et A. ROMBAUD, L'Histoire générale du IVe siècle à nos jours, T. IV, p. 438—439 Poussin; T. V, p. 367 ff. P. und seine Nachfolger von André Michel. Paris 1895—1897.

LECARPENTIER, C., Éloge historique du Poussin. Guilbert. Rouen 1805. Auch in Galerie des peintres célèbres. Paris 1821.

— Essai sur le paysage, p. 213/14. Paris 1817.

LECLANCHÉ, LÉOPOLD, Traduction et Commentaire pour les vies des peintres par Giorgio VASARI. Paris 1838/42. In den Kommentaren nützliche Hinweise. T. I, p. 9, 229; T. IV, p. 30, 83, 147, 155, 288, 290; T. V, p. 27, 91, 101, 262, 263; T. VI, p. 58, 61; T. VII, p. 65, 79, 287; T. VIII, p. 327.

LECOY DE LA MARCHE, Histoire de la peinture religieuse. Paris 1892.

LEJEUNE, THÉODORE, Guide théorique et pratique de l'Amateur de Tableaux. Paris 1863.

LEMONNIER, HENRI, Documents rélatifs à N. P. Extrait de l'annuaire de la Société. Philotechnique de Paris 1859, p. 178 à 183.

*— L'art français au temps de Richelieu et de Mazarin. Paris 1893.

LEROY, REISET et VILLOT, Collections des Dessins originaux de grands maîtres. Paris 1857/60.

LESLIE, JOHN CONSTABLE d'après les souvenirs recueillis par L. traduits par Léon Bazalgette. Paris 1900, p. 138, 202, 297, 344, 347, 357.

LE VASSEUR, GUSTAVE, Un souvenir de l'inauguration de la statue de Poussin en 1851. Caen 1894.

LÉVÊQUE, CHARLES, La Science du Beau. Paris 1861, p. 106, 116, 129/142.

LOTTIN DE LAVAL, N. P. Société académique de Falaise 1836, p. 106/108.

*LUDWIG, HEINRICH, Über die Grundzüge der Ölmalerei und das Verfahren der klassischen Meister. Leipzig 1893.

*— Die Technik der Ölmalerei. Leipzig 1893.

LÜCKE, H., Die neuen Erwerbungen der Berliner Gemäldegalerie: Die Landschaft von N. P. Zeitschrift für bildende Kunst, 1874, T. IX, p. 446 ff.

LUMBROSO, GIACOMO, Notizie della Vita di Cassiano del Pozzo ecc. Torino 1875.

LUSTRÖM, Katalog der Sammlung Bery. Stockholm 1880, Nr. 77.

MANTZ, PAUL, Exposition en faveur des Alsaces Lorraines. Gaz. des Beaux-Arts 2e période, T. X, p. 105/106.

MANUEL du Muséum français, T. I. Erste Hälfte. Paris 1802.

MANUSCRIT du XVIIIe siècle: Bibl. d'Art et d'Archéologie Nr. 44, p. 88. Beschreibung einer Landschaft von N. P.

MOBILLEAU, Léopold, La peinture française au musée de Madrid. Gaz. des Beaux-Arts 3me période, T. XIII, p. 209 ff.

MÉNARD, RENÉ, La collection Laurent Richard. Gaz. d. Beaux-Arts 2me période, T. VIII, p. 332.

— La mythologie dans l'art ancien et moderne. Paris 1878.

MIEL, Essai physionomique de P. Annales de la société libre des Beaux-Arts, T. VII, 1837, p. 72/84.

MOHN, FRIEDRICH, Niederrheinisches Taschenbuch für Liebhaber des Schönen und Guten. Düsseldorf 1803, p. 56.

MORSOLIN, B., Nic. P. et le Corolo de Costozza. Vicenza 1893.

MÜLLER, Fr., Meisterwerke der Kasseler Galerie in Radierungen von W. Unger, XIV: Bacchische Szene von N. P. Zeitschrift für bildende Kunst, 1872, T. VII, p. 308.

MÜNTZ, EUGÈNE, Histoire de l'art pendant la Renaissance. Paris 1891, T. I, p. 275, 346; T. II, p. 86, 570, 598.

— Le musée de l'école des Beaux-Arts. Gaz. des Beaux-Arts 3me période T. IV, p. 285; T. V, p. 50.

— L'enseignement des Beaux-Arts en France. Gaz. d. Beaux-Arts 3me période T. XIV, p. 366.

MUSEUM, DAS, Berlin, Spemann, T. I, Nr. 20, Landschaft. Berlin.

— T. III, Nr. 90, Bacchische Szene.

— T. VI, Nr. 140, 140, Der Winter.

— T. XI, Nr. 65, 73, Et in Arcadia ego.

MUTHER, RICHARD, Der Cicerone in der Berliner Galerie. München 1890, p 134/36.

— Der Cicerone in der alten Pinkothek. München 1890, p. 274.

— Geschichte der Malerei. Leipzig 1900, T. IV, p. 38—39.

— Geschichte der Malerei. Leipzig 1909, T. II, p. 470 ff.
Das Gleiche wiederholt, was in den früheren Schriften des Verfassers gesagt worden ist.

NIELSEN, CHR. V., Nicolas P. og den franske Kunsts Forhold til Perspektiven, en Afsnit of Perspektivens. Histoire af... København 1899.

NIETZSCHE, FRIEDRICH, Menschliches Allzumenschliches, Teil II. Der Wanderer und sein Schatten. Leipzig 1898, p. 295.

NOTICE des tableaux des Écoles française et flamande exposés dans la grande Galerie du musée central des arts, dont l'ouverture a eu lieu le 18 germinal. Paris an VII.

*PATTISSON, E. J. E., N. P. Fortnightly Review 1872, p. 472—477.

— Art in the modern state. London 1888, p. 98, 119/123, 136, 139.

— Claude Lorrain, sa vie et ses œuvres. Paris 1884, p. 34, 72—75, 185.

— L'art 1882, T. II, p. 132.

PERKINS, CHARLES C., Cyclopedia of painters and paintings, T. III, p. 466 ff. New York 1887.

PLANCHE, GUSTAVE, Le paysage et les paysagistes: Ruysdael, Claude Lorrain et N. P. Revue des deux Mondes 15. VI. 1857, p. 756/87.

*POILLON, N. P. Étude biographique. Paris 1868.

PORTALIS, Baron ROGER, Honoré Fragonard, sa vie et son œuvre. Paris 1889, p. 6, 125, 188, 327.

POUCET, Vie de N. P. Les Andelys 1851.

POUSSIN, L'art du peintre selon quelques lettres du P. L'artiste 1872.

QUINCEY, QUATREMÈRE DE, Observations sur quelques grands peintres. Paris 1807, p. 95, 322.

R. D. D. M., Poussin. Magazin für die Literatur des Auslandes. 1850: 25. IV. u. 27. IV.

REBER, FRANZ VON, Geschichte der Malerei vom XIV.—XVIII. Jahrh. München 1894, p. 375/76, 383.

REDFORD, GEORGE, Art Sales. London 1888 a. v. O.

*REGNET, C. A., N. P. in Dohmes Kunst und Künstler. Leipzig 1880, p. XCIII—XCVI, p. 1—25.

REISET, Une visite aux musées du Louvre en 1876. Gaz. des Beaux-Arts 2me période T. XVII, p. 310/314.

RENOUVIER, J., Une peinture murale de P. Gaz. des Beaux-Arts, 1860, T. VII, p. 123.

REYNOLDS, Sir JOSHUA, Zur Ästhetik und Technik der bildenden Künste. Deutsch. Leipzig 1893, p. 51, 73, 109, 132, 135, 143, 242.

RENART, E., Répertoire des Collectionneurs. Paris 1895.

RIS, L. CLÉMENT DE, Le Musée de l'Ermitage. Gaz. des Beaux-Arts 2me période, 1880, p. 262—264.

— Le Musée de Madrid. Paris 1859, p. 129/134.

— Les amateurs d'autrefois. Paris 1876.

ROBAUT, ALFRED et ERNEST CHESNEAU, L'œvre complète d'Eugène Delacroix. Paris 1885, p. X, XXIII.

ROCHETTE, RAOUL, Discours sur le P. Paris 1843.

RONNOT, Les peintres de Lyon aux XVIIe et XVIIIe siècles Réunion des Sociétés des Beaux-Arts des Départements 1887, p. 425.

ROSENTHAL, LOUIS, Louis David. Paris 1900, p. 8, 35, 157. Vergleichsweise erwähnt.

ROUAIX, PAUL, La Dulwich Gallery. Gaz. des Beaux-Arts 2me période T. XXXIII, p. 243.

ROUSSEL, N. P. et Châteaubriand. Rouen 1829. In schlechten Versen.

— Les Andelys. Statue à Poussin. Gisors 1850.

*ROY, ELIE, Du Sentiment de la Nature dans l'art français: Poussin Paysagiste. L'artiste, T. IV, p. 342—370.

RUAULT, NICOLAS, Éloge de N. P. Paris 1809. Unbedeutend.

RUMOHR, F. von, Drei Reisen nach Italien. Leipzig 1832, p. 289/90.

RUNGE, PHILIPP OTTO, Hinterlassene Schriften, Hamburg 1840, T. I, p. 57.

RUSKIN, JOHN, Ausgewählte Werke. Deutsche Ausgabe. Leipzig 1904, T. XV. Moderne Maler, T. I, p. 77, 89; T. V, p. 325 bis 333.

RUVILLE, BROSSARD DE, Histoire de la ville des Andelys. Les Andelys 1863/64, p. 417—435. Bekanntes wiederholt.

SCHMARSOW, AUGUST, Barock und Rokoko. Leipzig 1897, p. 298, p. 285/87.

SCHOPENHAUER, ARTHUR, Die Welt als Wille und Vorstellung, T. I, § 50, p. 315.

SEIDEL, PAUL, Friedrich der Große als Sammler. Schlußartikel Jahrb. d. pr. Kunsts., T. XV, p. 91.

SENSIER, ALFRED, La vie et l'œuvre de J. F. Millet. Paris 1881. Ein Ausspruch Millets zitiert.

*SMITH, JOHN, A catalogue raisonné of the works of the most eminents Dutch, Flemish and French painters. London 1829 to 1842, T. III, p. X—XIV, p. 1—174.

SOUSCRIPTION pour un monument à élever à la gloire de N. P. Ohne Ort und Datum (1807). Wiederholung des Aufrufes aus dem Jahre 1802, an dem sich Bonaparte beteiligte.

STIRLING, Sir WILLIAM, Diego Velasquez et ses œuvres traduit par G. Brunet. Paris 1865, p. 102, 104, 143. Meint, daß P. u. Velasquez in Beziehung waren.

STRAHAN, Art treasures. New York 1885.

SUCHET, Un tableau de N. P. Raçon Paris 1871.
SWARTE, VICTOR DE, Les Financiers amateurs d'Art. Réunion des sociétés des Beaux-Arts, T. XIV, 1890.
TAILLASSON, Observations sur quelques grands peintres. Paris 1807, p. 95—103, 322. Unbedeutend.
TAINE, H., Les Philosophes français au XIXe siècle. Paris, ohne Jahr, 1re édition, p. 143.
— De l'idéal dans l'art. Paris 1867, p. 174.
— Reisen in Italien. Deutsch. Leipzig 1904, T. I, p. 224, 226.
TARDIEU, CHARLES, La collection W. Wilson. Gaz. des Beaux-Arts, 1874 2me période T. IX, p. 41—42.
VALABRÈGUE, A., L'art français en Allemagne, Rapport sur une mission adressée à M. Roujon. Paris 1895, p. 7, 26. Oberflächlich.
VEUCLIN, E., N. P. glorifié en Normandie et en Russie. La Normandie XIe année, T. III, Nr. 6, Juin 1896.
VENTURI, ADOLFO, La vita italiana nel Seicento. Milano 1895, T. III, p. 361.
*VITET, L., Eustache Lesueur. Revue des deux Mondes 1841, T. V, p. 1—58, p. 37—42.
*— L'Académie Royale de Peinture et de sculpture. Ètude historique. Paris 1861. Verfolgt den Ursprung der Akademie bis ins XIII. Jahrh. zurück.
*WAAGEN, G. F., The treasures of art in Great Britain. London 1854, T. II, p. 39, 66, 78, 85, 93, 136, 156, 172, 236, 245, 266, 284, 313, 347/48, 365, 450; T. III, p. 16, 25, 134, 141, 172, 180, 191/92, 204/5, 240, 294, 332, 347, 393, 400, 430, 462, 482, 484.
— Über in Spanien vorhandene Gemälde, 1868, Zahn, I, p. 325—326.
— Kunstwerke und Künstler in Paris. Berlin 1839, p. 640.
— Die Gemäldesammlung in der Eremitage zu Petersburg. München 1864.
WOLTMANN u. WOERMANN, Geschichte der Malerei, 1. Hälfte, p. 319 ff. Leipzig 1888.
WOERMANN, KARL, Was uns die Kunstgeschichte lehrt. Dresden 1894, p. 67.
WOERMANN, KARL, Die Provinzialgalerien Frankreichs. Caen, Montpellier. Zeitschrift für bildende Kunst. T. XVI, p. 1881, p. 116, 326.
**WOODWARD and TRIQUETI, Catalogue of the Drawings of N. P. in the Royal Collection Windsor Castle. Fine Arts Quarterly Review, T. I, p. 263 ff.; T. II, p. 175ff.; T. III, p. 105ff.
T. DE WYZEWA et X. PENEAU, Les grands peintres de la France. Paris 1890, p. 46—52. Oberflächlich.

Hierzu kommen noch die populären kunstgeschichtlichen Darstellungen und Handbücher, die hier nicht aufgeführt wurden; ferner die Auktions-Kataloge.

XX. Jahrhundert.

**ADVIELLE, VICTOR, Recherches sur N. P. et sur sa famille. Paris 1902.
ALEXANDRE, ARSÈNE, THE pantomime and expression in the paintings of N. P. Magazin of fine Arts, T. I, 1906, 3; I, p. 175.
— Apollon reviendra-t-il parmi nous. Comoedia 1911, 11, VIII.
ANONYM, Die neuen Ankäufe der Nationalgalerie im Palazzo Corsini. Kunstchronik. Neue Folge T. XXI, p. 13.
BAYERSDORFER, ADOLF, Gesammelte Schriften. München 1906, p. 102.
BERTRAND, LOUIS, L'art français à Rome. La revue des deux Mondes 1904, T. I, p. 354ff., p. 597ff.
BOYER D'AGEN, Ingres d'après une correspondance. Paris 1909 a. v. O.
CAFFIN, CHARLES H., How to study pictures. London 1906, p. 228—241.
*COOK, HERBERT, La collection de Sir Frederic Cook. Les Arts No. 44, p. 15.
**DESJARDINS, PAUL, N. P. Paris 1903.
*— La méthode des classiques français: Corneille, P., Pascal. Paris 1904.
*DORBEC, PROSPER, La tradition classique dans le paysage au milieu du XIXe siècle. Revue de l'art ancien et moderne, T. XXIV, p. 259, 357.
EBE, G., Der deutsche Cicerone, T. IV, Malerei, p. 601—605. Leipzig 1901.

FLOERKE, GUSTAV, Zehn Jahre mit Böcklin. München 1901, p. 18, 79.
FONTAINAS, ANDRÉ, Histoire de la peinture française au XIXe siécle. Paris 1906, p. 39, 141, 202.
*FONTAINE, ANDRÉ, Félibien et les Poussinistes. Bull. de l'Institut général psychologique août et septembre 1909.
*— Les doctrines de l'art en France:Peintres, amateurs, critiques. De Poussin à Diderot. Paris 1909.
*— L'esthétique janséniste. Revue de l'art ancien et moderne. 1908, T. II, p. 141 bis 145.
*— Essai sur le principe et les lois de la critique d'art. Paris 1903.
FOSTER, J. J., French Art from Watteau to Prudhon. London 1905, T. I, p. 10, 120, 125; T. II, p. 38, 71.
GILLET, LOUIS, La peinture. XVIIe et XVIIIe siècles. Paris 1913 a. v. O.
GRAMM, JOSEPH, Die ideale Landschaft. Freiburg 1912 a. v. O.
GRAUTOFF, OTTO, Zeichnungen im Louvre. Kunst und Künstler IX, Heft 10.
GURLITT, CORNELIUS, Geschichte der Kunst. Stuttgart 1902, T. II, p. 363 ff.
HAUTECOEUR, LOUIS, Rome et la renaissance de l'antiquité à la fin du XVIIIe siècle. Paris 1912 a. v. O.
HIRTH, GEORG, Wege zur Kunst. München 1902, p. 434, 440.
HOURTICQ, LOUIS, Un amateur de Curiosités sous Louis XIV., Louis Henri de Loménie, Comte de Brienne. Gaz. d. Beaux-Arts 2me période, T. XXXIII, p. 237—251, p. 326—339.
— L'art académique. Revue de Paris 1904 mai, juin.
— France in Ars una. Paris 1911, p. 203—209.
JAMOT, PAUL, L'Inspiration du poète. Gaz. des Beaux-Arts 4me période, T. VI, p. 177/192.
JULLEVILLE, LE PETIT DE, Histoire de la langue et de la littérature française des Origines à 1900. Paris T. V, 2em partie, Chap. XII, p. 660 ff.
LA FARGE, JOHN, The higher life in Art. London 1909, p. 164—165.
LANGE, JULIUS, Die menschliche Gestalt in der Geschichte der Kunst. Straßburg 1903, p. 400—402, 416—418.
LANGE, KONRAD, Das Wesen der Kunst. Berlin 1901, T. II, p. 115, 313, 320, 331, 335.
LANOË, GEORGES et BRICE TRISTAN, Histoire de l'école française de paysage de Poussin à Millet. Paris 1901.
LECHEVALLIER-CHEVIGNARD, La publication des lettres de P. Bull. de la Société de l'histoire de l'art français 1907, p. 13 ff.
*LEMONNIER, HENRY, L'art français au temps de Louis XIV. Paris 1911.
*— L'art moderne. Paris 1913.
LEPRIEUR, PAUL, L'Inspiration du poète. Revue de l'art ancien et moderne, No. 174, 10. IX. 1911.
*LEVY, PIERRE MARCEL, La Peinture française au début du XVIIIe siècle. Ohne Jahr. Paris (1906?), p. 55 ff.
MAGNE, ÉMILE, Le voyage de Nicolas P. en France. Revue de l'art ancien et moderne, Paris No. 198 et 199, Septembre-Octobre 1913.
MEIER-GRAEFE, JULIUS, Von Poussin zu Maurice Denis. Die Zeit, Nr. XXXIV, p. 435.
— Entwicklungsgeschichte d. modernen Kunst Stuttgart 1904 a. v. O.
— Corot und Courbet. Leipzig 1905, p. 43, 62, 229.
— Der Fall Böcklin. Stuttgart 1905, p. 71, 161.
— Impressionisten. München 1907, p. 23.
— Eugène Delacroix. Berlin 1907, p. 28, 35.
*— Spanische Reise, Berlin 1910, p. 304—317.
— Hans von Marees. München 1911, T. I, p. 104, 176, 176, 184, 335, 420, 421.
MICHEL, ANDRÉ, La collection Dutuit: L'école française. Gaz. des Beaux-Arts 3me période, T. XXIX, p. 324/26.
MILLIET, PAUL, Claude Mellan. L'art décoratif No. 194, Août 1913.
MITHOUARD, ADRIEN, Du Héros chez P. L'Occident No. 11, p. 179—183, Oktober 1902.
PÉLADAN, L'art idéaliste et mystique. Paris 1911, p. 82, 270.

PICAVET, G., Histoire (Bibliographie) de la peinture française de 1600 à 1690. Revue de synthèse historique 1908.
PILON, EDMOND, Le Décor français du Poussin. La Cicorne, T. I, No. 1. Anvers 1910.
— La dance dans l'oeuvre de Poussin, de Watteau et de Corot. Revue bleue 1911, 15. VII.
— Poussin aux Andelys. Revue bleue 11. IX. 1909.
POPP, HERMANN, Malerästhetik. Straßburg 1902, p. 30, 69, 117, 243, 315, 372, 388.
POSSE, HANS, Die Gemäldegalerie des Kaiser-Friedrich-Museum, I. Abt.: Romanische Länder. Berlin 1909.
— Allessandro Algardi Jahrb. d. Königl. pr. Kunsts. Berlin 1905, p. 169.
*— Einige Gemälde des röm. Malers A. Sacchi. Mitteilg. a. d. sächs. Kunsts. 1912, p. 49.
RAYMOND, LOUIS, La nativité de Notre Seigneur. Paris 1911, p. 54.
RICHTER, LOUISE M., Chantilly. London 1914 a. v. O.
RIVIÈRE, JACQUES, P. et la peinture contemporaine. L'art décoratif No. 167, 5. III. 1912.
ROBAUT, ALBERT et MOREAU-NELATON L'œuvre de Corot. Paris 1905, T. I, p. 101, 115, 173; T. IV, p. 255, 264. Corot besaß eine Landschaft P.s.
RODIN, AUGUSTE, L'art. Entretiens réunis par Gsell. Paris 1911, p. 301/2.
ROUART, L., Un tableau de P. Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français 1909, p. 92/93.
ROUCHÈS, GABRIEL, La peinture bolonaise à la fin du XVIe siécle. Paris 1913, p. 36, 40, 135, 200, 229, 245.
*SCHALLER, ERNST OTTO, Figurenbild und Landschaftsbild. Beiträge zur Vorgeschichte d. Landschaftsmalerei. Stuttgart 1910, p. 132/33.
*SCHEFFLER, KARL, Paris Leipzig 1908, p. 152—160.
— Hans von Marées. Kunst und Künstler 1909, Heft 7.
*SCHMERBER, HUGO, Betrachtungen über die italienische Malerei im XVII. Jahrh. Straßburg 1906.
SCHNEIDER, R., La prèmière édition des lettres de P. Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français.
SCHUBRING, PAUL, Moderner Cicerone: Berlin Stuttgart 1902, p. 307.
SERRA, LUIGI, Il Domenichino. Roma 1909 a. v. O.
SUIDA, WILHELM, Moderner Cicerone, Wien Stuttgart 1903. T. I, p. 80.
*TARBEL, JEAN, N. P. Le Correspondant 1907: 10. VIII.
TATARKIEWICZ, Die Bilder des Warschauer Museums. Zeitschrift für bildende Kunst. Juli 1910. Siehe falsche Bilder.
*— Referat über Fontaine, les Doctrines d'art. Kunstg. Anzeigen 1909, Nr. 3.
*TIETZE, HANS, Referat über Lemonnier, l'art français au temps de Louis XIV. Kunstg. Anzeigen 1911, Nr. 1/2.
THIÉBAULT-SISSON, L'Inspiration du poète. Les Arts 1912, No. 121, p. 22.
VACHON, MARIUS, La Renaissance française: L'architecture nationale. Les grands maîtres maçons. Paris 1910.
VAUXELLES, LOUIS, La collection de Paul Gallimard. Les Arts No. 81, p. 5, 1908 September.
VEUCLIN, V. E., N. P. Réunion des Sociétés des Beaux-Arts, T. XXVII, 1903.
VITRY, PAUL, De, C. A. Du Fresnoy pictoris poemate. Paris 1901, p. 15—17, 31—34, 40.
WAETZOLDT, WILHELM, Die Kunst des Porträts. Leipzig 1908, p. 353/55, 386, 411.
WOERMANN, KARL, Geschichte der bildenden Kunst. Leipzig 1910, T. III, p. 275/85, 347, 351, 460, 492, 493, 504, 567, 600.

ANMERKUNGEN

In diesen Anmerkungen sind folgende Ausgaben zitiert worden:

Félibien, Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes, Paris 1685 = F. Wo nicht anders bemerkt, handelt es sich immer um Tome II, der die Poussin-Biographie enthält.

C. A. Du Fresnoy, L'art de peinture, seconde édition. Paris 1683.

Roger de Piles, Cours de peinture par principes. Paris 1708.

Giovanni Pietro Bellori, Vie de Nicolas Poussin, traduite par Georges Rémond. Paris 1903 = B.

Johann Baptist Passeri, Leben der Maler, Bildhauer und Baumeister. Dresden und Leipzig 1786 = Passeri.

Filippo Baldinucci, Notizie de' Professori del disegno. Torino 1770.

Carlo Cesare Conte Malvasia, Felsina Pittrice, vite de' Pittori Bolognesi. Bologna. 1841.

Lione Pascoli, Vite de' pittori, scultori ed architetti moderni. Roma T. I 1730. T. 1736.

Maria Graham, Mémoires sur la vie de Nicolas Pousin, traduit de l'anglais. Paris 1821.

L. Dussieux, Les artistes français à l'étranger. Paris 1876. Troisième édition.

H. Bouchitté, Le Poussin sa vie et son œuvre. Nouvelle édition. Paris 1863.

Ernst Guhl, Künstlerbriefe. Zweite umgearbeitete und vermehrte Ausgabe von Adolf Rosenberg. Berlin 1880.

Nicolas Poussin, Correspondance publiée par Ch. Jouanny. Paris 1911 = P. C.

Da der Verf. das Buch in Paris geschrieben hat, war er auf die unzulänglichen Pariser Bibliotheksverhältnisse angewiesen. Weil es in Paris keine Bibliothek gibt, die Bücher ins Haus leiht, die Schreibtischarbeit aber nicht fortgesetzt unterbrochen werden konnte, hat der Verf. gemeinhin die Ausgaben zitiert, die sich in seinem Besitze befinden. Dies ist der Grund, daß hier nicht immer Erstausgaben, Bellori, Passeri und Graham sogar in Übertragungen zitiert wurden.

EINLEITUNG

1/ Caylus, Anne, Claude, Philippe de Tubières, Comte de, Mäzen, Sammler und Theoretiker, geb. 1692 zu Paris, erst Offizier, bereiste Italien, Griechenland, den Orient, radierte über 200 Zeichnungen aus dem Besitz des Königs, versuchte eine historisch-methodische Behandlung der Archäologie, wurde 1731 Mitglied der Akademie, starb in Paris 1765. Seine kunstkritischen Schriften hatten großen Einfluß im XVIII. Jahrhundert und waren zum Teil tonangebend.

2/ Johann Winckelmann, Werke, herausgeg. von C. L. Fernow. Dresden 1808. T. IV, p. 336.

3/ ibidem T. I, p. 98.

4/ ibidem T. IV, p. 107.

5/ ibidem T. I, p. 245.

6/ ibidem T. II, p. 422; auch Bd. II, p. 392.

7/ Anton Raphael Mengs, Hinterlassene Werke, herausgegeben von C. F. Prange. Halle 1786. T. I, p. 257/58, 301; T. II, p. 153, 154, 188/89; T. III, p. 40, 70.

8/ F. Wilhelm Basilius von Ramdohr, Über Malerei und Bildhauerei in Rom, Leipzig 1787, p. 220 bis 252 ablehnendes Urteil.

9/ Philipp Otto Runge, Hinterlassene Schriften. Hamburg 1840, p. 57 kühle Würdigung.

10/ Waagen, G. F., Kunstwerke und Künstler in Paris. Berlin 1839, p. 640 einschränkend u. a. a. O.

Ibidem, The art treasures in Great Britain, London 1854 a. v. O.

11/ Franz Kugler, Handbuch der Geschichte der Malerei, III. Aufl. Leipzig 1867. T. III, p. 125, § 125; p. 307, § 327. Stellt P. als Klassizisten hin; meint, daß er zeitweilig überschätzt wurde.

12/ Franz von Reber, Geschichte der Malerei 1894, München, p. 375/76, 383. „Verstandesmäßige Kälte, etwas Berechnetes und Konventionelles."

13/ Karl Woermann, Was uns die Kunstgeschichte lehrt, Dresden 1894, p. 67, nennt P. Klassizisten.

A. Woltmann und K. Woermann, Geschichte der Malerei, Leipzig 1888, T. III, 1. Hälfte, p. 319, ähnliche, kühle Schätzung.

K. Woermann, Geschichte der Kunst, Leipzig 1911, p. 287/80, ebenso.

14/ Georg Hirth, Wege zur Kunst, München 1902, p. 434, 440 spricht von P.s Friseurmaximen.

15/ Justi, Carl, Diego Velasquez und sein Jahrhundert. Bonn 1888, T. I, p. 212, 244.

Ibidem, Winckelmann und seine Zeitgenossen, Leipzig 1898, a. v. O.

16/ Julius Lange, Die menschliche Gestalt in der Geschichte der Kunst, herausgeg. von Köbke, Straßburg 1903, p. 417. „P. faßte die Antike nur selten als neues, positives Prinzip auf."

17/ Cornelius Gurlitt, Geschichte der Kunst, Berlin 1899, T. II, p. 363, tadelt „die kalte Regelrichtigkeit".

18/ Lübcke-Semrau, Barock und Rokoko, Stuttgart 1905, p. 181/86, 192/93, „klassische Grundstimmung".

19/ Richard Muther, Cicerone der alten Münchner Pinakothek, München 1890, p. 274, „langweilige Korrektheiten", „nichts Poetisches"; „kalte Berechnung"; „seine Kunst ist spartanisches Eisen".

Muther, Richard, Der Cicerone in der Berliner Galerie, München 1890, p. 134/36, ähnliche Urteile.

Muther, Richard, Geschichte der Malerei, Leipzig 1900, T. IV, p. 38/39, „eine Art des Mantegna des XVII. Jahrhunderts". „Manche seiner Werke, wie den Prometheus, dürfte der junge Böcklin gerne betrachtet haben."

20/ Zimmermann, M. G., Die Kunst im Zeitalter des Barockstils, Leipzig 1910, p. 368, „Akademiker", „temperamentlos", „kalt".

21/ Elisabeth Harriet Denio, Nicolas Poussin. Mit 9 Lichtdrucktafeln, unvollständigem Katalog seiner Werke und mangelhafter Bibliographie. Leipzig 1898.

22/ Siehe die betreffenden Kataloge.

23/ Alois Riegl, Die Entstehung der Barockkunst in Rom. Wien 1908.

24/ Eckermann, J. P., Gespräche mit Goethe, herausgeg. von Adolf Bartels, Leipzig 1912, T. I, p. 99; T. II, p. 162, 271, 308. Man lese zu dieser Betrachtung Goethes weise Betrachtungen über die bildenden Künste nach: „Wir sehen in der Natur nie etwas als Einzelheit..."

25/ Goethe, J. W., Sämtliche Werke, Stuttgart 1856, T. XXX, p. 263, 256, 274; T. XXXI, p. 195.

26/ Friedrich Mohn, 1762—1830 im Niederrheinischen Taschenbuch für Liebhaber des Schönen und Guten, Düsseldorf 1803, p. 56. Eine reizende Eloge.

27/ Jakob Burckhardt, Der Cicerone, Basel 1860, p. 1053, 1046 u. a. a. O.

28/ Becker, A. Wolfgang, Kunst und Künstler des XVII. Jahrh., Leipzig 1864, p. 164/181.

29/ C. A. Regnet, Nicolas Poussin; in Dohme, Kunst und Künstler, Leipzig 1880, p. XCIII bis XCVI, p. 1—25. „War er aber einmal über seinen Stoff und die Art und Weise der Behandlung mit sich im reinen, so entwickelte er eine staunenswerte Kühnheit und Freiheit." „Eindruck höchster Naturwahrheit."

30/ August Schmarsow, Barock und Rokoko, Leipzig 1897, p. 298 ff. „Es ist bezeichnend, daß P.s Begabung gerade da einsetzt, wo das Verständnis am ehesten in der römischen Welt eine

Anknüpfung finden möchte: bei der Architektur der Landschaft... Die Überleitung der Massen und Linien aus dem festgegründeten, gesetzmäßig aufgebauten Vordergrund in die Ferne, die klare Disposition der Raumwerte von voller plastischer Bestimmtheit vorn bis an die Grenze seines Hintergrundes... Erweiterung des Gesichtskreises gegenüber bloßer Steigerung und Verherrlichung der Menschen."

31/ Konrad Lange, Das Wesen der Kunst, Berlin 1901, T. II, p. 115, 313, 320, 331, 335, wies als erster in Deutschland auf P.s Einfluß auf die englische Gartenkunst hin.

32/ Julius Meier-Graefe, Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst, Stuttgart 1904 a. v. O. p. 332 „Man muß Poussin anbeten um Paris lieben zu können" . . . „Der große P."
Der Fall Böcklin, Stuttgart 1905, p. 218.
Spanische Reise, Berlin 1910, p. 304—317, stellt P. über Tizian im Vergleich der Bachanale Beider. Gründliche, enthusiastische Beurteilung.

33/ Hans Otto Schaller, Figurenbild und Landschaft, Beiträge zur Vorgeschichte der Landschaftsmalerei, Stuttgart 1910, p. 132/33. „Wo P. wahrhaft groß ist, gibt er immer Werke, in denen er seine klassische Figurenkomposition einem farbig lebendigen, in neuen Beleuchtungsrealitäten gesehenen Landschaftsgrund einzuverschmelzen sucht. Der Stil dieser Bilder... bedeutet eine völlig neue Lösung des alten Problems der Einheit von Naturbild und Figurenkomposition."

34/ Karl Scheffler, Hans von Marées, Kunst und Künstler, April 1909, VII, Heft 7, p. 293. „Der Ahnherr der Maréesschen Kunst ist P."

Karl Scheffler, Paris, Leipzig 1908, p. 152—160. „Er ist ganz gewiß ein Akademiker; aber ebenso sicher ein genialer Mensch"!.. „ist Träger eines sehr großen, sehr reinen, edlen und ursprünglichen Naturgefühls."

35/ Hans Posse, Die Gemäldegalerie des Kaiser-Friedrich-Museum, I. Abt. Berlin 1909.

ERSTES KAPITEL

36/ F. p. 311.

37/ B. p. 6.

38/ Denio, p. 4 u. 9, übernahm unkontrollierbare Anekdoten aus Büchern des XIX. Jahrh.

39/ Paul Desjardins, Poussin (o. J. gegen 1905), p. 35, behauptet, daß Varin 1616 P. mit nach Paris nahm.

40/ Honoré de Balzac, Chef d'œuvre inconnu. Edition du centenaire. Etudes philosophiques, p. 311—344. Paris.

41/ Joconde, le Boccador, Bernardin de Brescia, Luc. Becjeame, Guido genannt Paguenin, Jérome Bacherot, Alphonse Damasse. Nach Dimier.

42/ Um 1513 im Auftrag des Erzbischofs Louis d'Amboise von Giulio Violano, Paolo Giulio, Cantora di Bologna, Ambrogio Lorenzo di Modena, Giovanni Francesco Donela da Carpi gemalt. Nach Dimier.

43/ L. Dimier, Le Primatice, Paris 1900: Poussins anerkennendes Urteil über Primaticcio, das zuerst in Mariette, Abécédario T. IV, p. 212, aufgetaucht ist und nicht auf zeitgenössischer Überlieferung beruht, betrachten wir nicht als authentisch; Dimier hat es p. 229 abgedruckt.

44/ Fred. Reiset, Niccolo dell' Abate, Gazette des Beaux-Arts 1859, T. III, p. 193 u. ff., 256 u. ff.
Chennevières, Essai s. l. p. fr. p. 40 u. ff.

45/ Ferdinand Elles Lebensdaten sind nicht überliefert; bekannter sind sein Sohn und Enkel.

46/ Félibien, Bellori und Passeri haben Lallemant nicht erwähnt. Dezallier d'Argenville ist der älteste Historiker, der in seinem Abrégé de la vie des plus fameux peintres, Paris 1745/52, T. II, p. 248, Georges Lallemant als Lehrer Ps. erwähnt hat. Gault de St. Germain p. 6, Maria Graham p. 8, Blanc p. 52, E. Denio p. 9 haben diese Angabe übernommen; Bouchitté und Desjardins

dagegen nicht. Da die Zeitgenossen Lallemant nicht nennen, P. selbst ihn nirgends erwähnt hat, ist es nicht wahrscheinlich, daß er P.s Lehrer war.

47/ Simon Vouet, Maler, geb. 9. Jan. 1590 zu Paris als Sohn des Malers Laurent Vouet, der sein erster Lehrer war. Mit 14 Jahren folgte er dem Baron de Harlay de Sancy nach England, der ihn nach Konstantinopel mitnahm, als er zum Botschafter ernannt wurde, reiste 1612 über Venedig nach Rom, wo er 1613 eintraf und sieben Jahre lebte, arbeitete 1620 in Genua, gründete 1621 in Rom eine Schule, wurde 1624 zum Fürst der Akademie San Lucca gewählt und erhielt von Richelieu eine Staatspension, heiratete 1626 eine Italienerin, wurde 1627 nach Paris berufen, wo ihm eine Wohnung im Louvre angewiesen wurde. Er entfaltete eine sehr fruchtbare Tätigkeit und wurde als premier peintre du roi der berühmteste und beliebteste Maler der französischen großen Welt, bis Poussin 1640 nach Paris berufen wurde. 1640 heiratete er ein zweites Mal; er starb am 5. Juni 1641 in Paris. F. p. 181—191 a. Tzigara, S. V. München 1896 u. a. Biographen.

48/ F. p. 311/12.

49/ B. p. 6/7.

50/ Über Courtois war biographisches Material nicht aufzufinden.

51/ Der Kaufakt lautet folgendermaßen:

Du XIXe Septembre MVI et traize, à Andely, p^{t} Dieupart Nott. présence de Rouen adj^{t}.

Furent pñtz en leurs personnes Jehan Poussin et Marie Delaisement sa f^{e} de luy deuement autorizée, les quelsont ensamblement rendu, cédé et transporté à Nicollas farain, lab^{r} d^{t} à Villers, pñt et accep^{t}, c'est à savoir vingt perches de terre ou environ, la pièce comme elle se comporte, ass à Villers, triège du camp Valot, b. d. c. Quentin David à cause de sa f^{e}, d. c.... Le Tellier, d. b. la terre de N^{re} dame d'Andely et d. b. le chemin qui va à la Croix Rompue, tenue du s^{r} de Villers, franche de R. La vendue faitte par le prix et somme de saize livres t^{s}, avec trente sols, avec vin du marché, franch^{t} venant, le tout pñtement paie en monnoies aiant cours, dont lesd. vendeurs se sont tenus a coptens, promettans garantir aud. farain led. héritage q. dess. sur l'obligation de tous leurs biens, en pres^{ce} de... Lescuier, d^{t}a Villers, de pierre Besnier, masson, d^{t} en la parr. de guiseniers, tes^{s}.

Jean Poussin

Lescuier Marie Delaisement Besnier

Mit diesem Aktenstück ist die einzige Unterschrift von Poussins Vater auf uns gekommen. Wir können annehmen, daß der Erlös aus diesem Handel den Eltern selbst vonnöten war. Archives de l'Art français T 1 p. 2 e 3.

52/ Advielle p. 89.

53/ Bernier, Histoire de Blois, Paris 1682, p. 67.

54/ Advielle p. 91.

55/ Nachkommen dieses Trouilleux waren nicht aufzufinden.

56/ Eine Wiederholung der Pest. Ehemals im Besitz des Abbé Largeault in Saint-Maixent, der verstorben ist. Es war nicht ausfindig zu machen, wohin das Bild gelangt ist. Eine Landschaft. Im Besitz von M. de la Roche Saint André in Nantes. Eine Grisaille. Im Besitz der Familie La Paumelière auf Schloß Lavouër bei Chemillé. Siehe auch den Katalog des Museums von Paul Vitry.

57/ La Saussaye, Blois et ses environs, Paris 1873, p. 388; Advielle p. 90 u. 95. Archives de l'Art français T. VI, p. 249 von Thomas Arnauldet. Einige Biographen halten ohne Beweis das Schloß Cheverny für dasjenige des Edelmanns, der P. von Paris mit auf sein Schloß nahm. Arnauldet hat einen chevalier Henri Avice aus dem Poitou ausgegraben, der dieser Edelmann gewesen sein soll. Das hat Denio absolut verwirrt p. 10. Der Stecher Henri d'Avice stammte aus der Normandie, wie Advielle in dankenswerter Weise festgetellt hat und hat nichts mit dem Edelmann

aus dem Poitou zu schaffen. Siehe Andresen, Verzeichnis der Kupferstiche nach P.s Gemälden Leipzig 1863. Nr. 109 u. 423.

58/ F. p. 313.

59/ Courtepée, Description historique et topographique du duché de Bourgogne, Dijon 1877, T. II, p. 92:

Nicolas Quentin, fameux peintre Dijonnais, inhumé à Saint-Nicolas, en 1646, sans monument, disent les registres; mais les ouvrages, qu'il a laissés seront un monument éternel de sa capacité et de son bon goût. Nicolas le Poussin passant à Dijon, en voyant aux Jacobines le tableau de Jesus-Christ communiant sainte Cathérine admira la beauté de ce morceau, et dit, en apprenant qu'il restoit en cette ville: *Il n'entend pas ses intérêts; que ne va-t-il pas en Italie; il y ferait fortune?*

Vermutlich wird diese Begegnung im Jahre 1640 stattgefunden haben, als P. schon berühmt war. Advielle hat wohl kaum recht, diese Episode auf 1618 zu fixieren.

60/ Vgl. hierzu P. C. p. 398/91 wo er von Frankreichs Ansehen in der Welt redet.

61/ F. p. 572/73. Hier wird in Champaignes Biographie F. Lallemant (zuweilen auch L'Allemant, war das vielleicht gar nicht sein Name?) erwähnt; F. schreibt: „Aussi le quitta-t-il, parce que L'Allemant se fachoit contre luy de ce qu'il s'arrestoit trop exactement à observer les règles de la Perspective et qu'il se servoit du naturel lors qu'il exécutoi en peinture les legeres esquisses qu'il luy donnoit pour faire des Tableaux." P.s und Champaignts Charakter ähnelten sich in der Jugend.

62/ Philippe de Champagne (Champaigne), geb. 26. Mai 1602 zu Brüssel, studierte anfangs unter Jean Bouillon und Michel de Bordeaux in seiner Heimat, siedelte mit 19 Jahren nach Paris über, trat bei Lallemant in die Lehre, arbeitete unter Duchesne, heiratete 1628 nach dessen Tode dessen Tochter und wurde als Duchesnes Nachfolger zum Hofmaler ernannt. Er erhielt zahlreiche Aufträge für Pariser Klöster und malte Allegorien, Bacchanale und Bildnisse. 1638 starb seine Frau, bald darauf eine seiner Töchter. Durch diese Schicksale wurde er sehr fromm, trat mit dem Jansenisten in Verkehr und lebte längere Zeit in Port Royal. Von dieser Zeit an hat sich seine Kunst sehr von Poussin entfernt. Diese zweite, nicht minder reiche Periode seines Schaffens ist strenger und herber. Er starb 1674.

63/ Nicolas Duchesnes Lebensdaten sind nicht bekannt. Er wurde von 1599 bis 1630 unter den peintres, valets de chambre du Roy aufgeführt. Siehe: Alphonse de Gisors, Le Palais de Luxembourg. Paris 1847,.

64/ C. P. Gueffier, Description historique des curiosités de l'Eglise de Paris etc. Gueffier père, Paris 1753, p. 159.

65/ Jean François de Gondi (1584—1654) aus der berühmten toskanischen Familie, die im XVI. Jahrh. nach Frankreich übersiedelte, folgte seinem Bruder Henri I. in seinem Amte als Erzbischof. Corbinelli, Hist. généalogique de la maison de Gondi. Paris 1705.

66/ Paris 1845, T. I, p. 56, ohne weitere Angabe als Fußnote.

67/ Pierre Drevet 1664—1739; Pierre Jmbert Drevet 1697—1759; Claude Drevet 1710—1768. Im Oeuvre dieser drei Künstler kommt ein solcher Stich nicht vor.

Etienne Gantrel, geb. 1626 zu Paris, starb daselbst nach 1704, stach viel nach Bildern von Carracci, Coypel, Lebrun, Poussin. Ein solcher Stich findet sich nicht in seinem Werk.

ZWEITES KAPITEL

68/ F. p. 315; B. p. 9.

69/ Jean Jacques Bouchard, Les confessions, suivies de son voyage de Paris à Rome en 1630. Manuskript in der Bibl. nationale in Paris, teilweise publiziert von Alcide Bruneau, Paris 1881. Lucien Marcheix, Notes tirées d'un Manuscrit de J. J. Bouchard. Paris 1896.

70/ Goethe, Italienische Reise. Reklams Klassikerausg. T. I, p. 85/86; T. II, p. 3.

71/ F. Toti, Ritratto di Roma moderna. Roma 1638.
Fil. Rossi, Ritratto di Roma moderna. Roma 1652.
J. von Sandrart, Teutsche Academie. Nürnberg 1675/79.
72/ Leopold von Ranke, Die römischen Päpste. Berlin 1838.
Stendhal, Promenades dans Rome. Paris 1829.
Alfred von Reumont, Geschichte der Stadt Rom, Berlin 1870. T. III.
Charles Dejob, De l'influence du Concile de Trente sur la littérature et les beaux-arts. Paris 1884.
63/ Paolo Oliva, geboren 1600 zu Genua, studierte in Rom, war mit Francesco Barberini, del Pozzo und Domenichino in intimen Beziehungen, 1664—1681 General des Jesuitenordens. S. J. Prediche dette nel Palazzo Apostoli nel Palazzo Apostolico e dedicate ad Alessandro VII. P. M. Venetia MDCLXIV, p. 13: „Non ci è Tesoro nè più copioso nè più nobile della Vita Ecclesiastica, la quale co'riverberi delle Mitre ecclisa gli splendori delle corone."
74/ Walther Weibel, Der Einfluß der Gegenreformation auf die Plastik Berninis. Straßburg 1909, p. 67/94.
75/ Romain Rolland, Musiciens d'autrefois, Paris 1909, p. 1—78.
Mazzuchelli, Gli Scrittori d'Italia Brescia 1753.
Dumesnil, Histoire des plus célèbres amateurs Italiens. Paris 1853, p. 403—540.
Maffeo Barberini hieß als Papst Urban VIII. Sein Bruder Carlo Barberini hatte drei Söhne:
Francesco Barberini 1597—1679, Kardinalbischof von Ostia, Gründer der Bibliothek, Erbauer des Palastes Barberini, Dekan des Heiligen Kollegiums. Taddeo Barberini 1599—1647. Antonio Barberini 1608—1671, Kardinal, Bischof von Poitiers, Kardinalbischof von Transcati, Erzbischof von Reims, Erzbischof von Palästrina.
76/ „Malerei, Dichtkunst und Musik sind unzertrennlich", sagte Luigi Rossi.
77/ Scaramuccia (genannt Girupeno). Le Finenze de Pennelli italiani ammirate etc. Pavia 1674, p. 82, 83.
78/ Vincenzo Vittoria, Osservazioni sopra il libro della Felsina Pittrice per difesa di Raffaello da Urbino, dei Carracci e della loro scuola. Roma 1703. Romain Rolland, Cur ars picturae apud Italos XVI saeculi deciderit. Paris 1895.
79/ Hans Tietze, Annibale Carraccis Galerie im Palazzo Farnese und seine römische Werkstätte. Wien und Leipzig 1906. Diese genaue Beschreibung und Analyse der Galerie im Palazzo Farnese enthält, ist heute als grundlegend für die Carraccis anzusehen.
Bellori, Le Vite de' Pittori etc., Roma 1728, p. 82 ff.
Carlo Cesare Malvasia, Felsina Pittrice Bologna 1678, p. 403 u. ff.
80/ Persönliche Mitteilung von Frau Professor Helbig in Rom.
81/ August Schmarsow, Frederico Baroccio, ein Begründer des Barockstils in der Malerei. Leipzig 1909, p. 158.
82/ Hugo Schmerber, Betrachtungen über die italienische Malerei im XVII. Jahrh. Straßburg 1906 Die biographischen Daten dieses Abschnittes wurden aus Bellori, Baldinucci, Félibien, Schmerber und Riegl zusammengestellt.
83/ Baldinucci, Filippo, Vocabolario Toscano dell'arte del disegno Firenze 1681, Ausgabe von 1809, T. I, p. 5 u. ff. u. 47. B. betont immer wieder das Glatte, Weiche, Fließende als Zeitideal. Siehe auch Lomazzo, Idea del Tempio della Pittura. Schmerber hat in seinem schon zitierten Buch noch ähnliche Äußerungen anderer Zeitschriftsteller zusammengetragen.
84/ Luigi Serra, Domenico Zampieri detto il Domenichino. Roma 1909.
85/ Tietze hat als erster die Anbetung als eine Arbeit Domenichinos erkannt.
86/ Oskar Pollaks Biographie in Thiemes Künstlerlexikon war mir maßgebend; konsultiert wurde außerdem Lugani, La vita della Pedacchia e la casa di P. da Cortona. Roma 1885.
87/ Hans Posse, Allessandro Algardi in Thiemes Künstlerlexikon.
Hans Posse, Allessandro Algardi in Jahrb. d. preuß. Kunsts. XVI, p. 169—201.

88/ Marcel Reymond, Le Bernin. Paris 1909.

Hans Posse, Lorenzo Bernini, in Thiemes Künstlerlexikon.

89/ Gurlitt, Geschichte des Barockstils, des Rokokos und des Klassizismus. Stuttgart 1886/89.

Schmarsow, Barock und Rokoko. Leipzig 1897.

Josef Strygowski, Das Werden des Barock bei Raffael und Correggio. Straßburg 1898.

Alois Riegl, Die Entstehung der Barockkunst in Rom. Wien 1908.

Heinrich Wölfflin, Barock und Rokoko. München 1908.

90/ Über den Begriff des Malerischen siehe Wölfflin, p. 17—22, und August Schmarsow, Zur Frage nach dem Malerischen. Leipzig 1896.

91/ Marcello [Sacchetti] fu Tesoriere segreto e Depositario generale del vivente Pontefice [Urbano VIII. °]. Arch. Aff. Etr. Corresp. de Rome Fa. 86, c. 487^{r} (Anno 1644).

[nella seconda stanza nell' appartamento verso il Giardino]

Palastinventar Sacchetti von 1688, c. 28^{r}. ...

Orfeo che suona il plettro, con animali e Ninfe che ascoltano, alto palmi 3 once 5, largo palmi 6 once 3, in tavola, cornice dorata; di Raffaellino, et il Paese di Nicolò Pußino. —

Raffaellino ist „Botalla", Schüler Cortonas. Die Maße sind inkl. Rahmen genommen, aber der Originalrahmen ist verloren. Unter welchem Namen das Bild in die capitol. Galerie kam, weiß ich nicht. Mitteilung von Dr. H. Geisenheimer.

92/ Baldinucci T. XII, p. 354; Sandrart, Teutsche Akademie T. VII, p. 403.

93/ Jedes Bild mißt 0,975 × 1,34. F. p. 315 und B. p. 9 erwähnen, daß jedes Bild 4 Palmen maß und voll von Figuren war, auch das stützt unsere Zuschreibung.

94/ Siehe Girupeno, Finezze de pennelli, p. 15 u. ff.; Baldinucci, Vocabolario T. I, p. 342 u. ff. u. a. a. O.

95/ François du Quesnoy (oder Duquesnoy), auch François le Flamand, in Italien Francesco Fiammingo genannt, wurde in Brüssel 1594 geboren, erhielt den ersten Unterricht durch seinen Vater, trat mit Rubens in Beziehungen, der ihn dem Erzherzog Albert empfahl. Dieser sandte ihn 1619 mit einer Pension nach Italien. Nach dessen Tode hatte er in Rom schwer zu kämpfen, hatte mit einer Gruppe: Venus und Amor seinen ersten Erfolg, wohnte mit P. zusammen, mit dem er bis an sein Ende befreundet blieb. Er arbeitete für Vincenzo Giustianini, Kardinal Maurice de Savoie, Francesco Barberini, für die Peterskirche usw. Er starb am 12. Juli 1642 in Livorno auf der Reise nach Paris, nachdem P. ihn Richelieu als Leiter einer Bildhauerschule in Paris empfohlen hatte. Passeri, Vita di Francesco Fiammingo, Fétis, Notice sur d. Qu. Bruxelles 1856.

96/ Matteo Zaccolino (auch Zaccino genannt), Maler und vor allem berühmter Lehrer der Perspektive, der 1590 zu Cesena geboren wurde, unter S. Chiaramonte studierte, Fresken in S. Silvestro in Rom malte, und schon 1630 starb. Er verfaßte ein handschriftliches Werk über Optik und Perspektive, das Vitellos und Albertis Untersuchungen und Entdeckungen weiter ausbaute und nuancierte. Das handschriftliche Exemplar dieses Werkes in der Bibliothek Barberini ließ P. sich abschreiben.

F. p. 128; Baglioni p. 204; Malvasia T. I, p. 376.

97/ Andreas Vesalius De humani corporis fabrica libri septem. Basel 1543 mit Holzschnitten von Johann von Calcar, einen Schüler Tizians; Vesalius ist am 31. Dezember 1514 in Brüssel geboren und starb am 15. Oktober 1594 auf Zante gelegentlich eines Schiffbruchs.

98/ Nicolas Larcher wird von Bellori als „noble chirurgien" erwähnt; Näheres über sein Leben ließ sich nicht ermitteln.

99/ Von Albrecht Dürers Underweysung der messung mitdem zirkel un richtscheyt etc. war 1532 eine lateinische Ausgabe erschienen; die „vier bücher von menschlicher Proportion" waren in Venedig 1591 und 1594, übersetzt von Galucci, herausgegeben. Siehe Schmerber über Dürers Würdigung im Seicento, p. 47/49.

100/ Leone Baptista Alberti (1404—1472), Bildhauer, Architekt, Maler und Theoretiker. Als letz-

terer verfaßte er in italienischer Sprache 1435 einen Traktat über die Malerei: „Als Basis der Darstellung im Bilde braucht der Maler Vertrautheit mit der Geometrie und der Lehre vom Sehen. Das Sehen bedingt einerseits die Linienperspektive, anderseits die Farben, die von der Beleuchtung abhängig sind. A. unterscheidet vier Grundfarben, entsprechend den vier Elementen: Rot, Blau, Grün, Grau... Die Darstellung zerfällt in drei Teile, Umrißzeichnung, Komposition der Figuren und Beleuchtung." So charakterisierte Wilhelm Suida die Theorien dieses Werkes in Thiemes Künstlerlexikon. Auch Alberti ist schon einer der Vorläufer der Akademiker.

101/ Alhazen, dessen voller Name Abu Ali al-Hasan Ibn Alhasan lautet, wurde in Bassora geboren, starb 1038 in Kairo, hat nach Ptolemäus die optischen Gesetze weiter entwickelt, lehrte die Grundlagen der Strahlenbrechung durch atmosphärische Einwirkungen und erklärte die Grundlagen des Morgen- und Abendzwielichts. Vitello baute seine Wissenschaft auf ihm auf. Er verfaßte: Thesaurus opticae, Thesaurus de dilueulo et crepusculo.

102/ Vitello oder Vitellus, polnischer Mathematiker des XIII. Jahrhunderts, lebte um 1275 in Viterbo, Verfasser eines Buches über Optik und Perspektive: Vitellionis perspectivae libri X. Nürnberg 1533, Basel 1572.

102a/ Die Kopie ist durch Sandrart beglaubigt.

103/ Marie Madeleine de Vignerot, Duchesse d'Aiguillon, Tochter von René de Vignerot, wurde 1638 mit dem Herzogstitel belehnt, war die Freundin von Saint Vincent de Paul, nahm an den Kämpfen gegen die Protestanten teil, starb 1675.

104/ Über Saintot ist biographisches Material nicht aufzufinden.

105/ Prince d'Echemberg ist nach französischem Sprachklang die Orthographie von Hans Ulrich Fürst von Eggenberg, österreichischer Staatsmann, geb. 1568, vertrautester Freund Ferdinands II, begleitete ihn 1598 nach Italien, wurde mehrfach nach Spanien gesandt, 1623 Reichsfürst, 1625 Herzog von Krumau, wurde 1626 Wallensteins Freund, starb 1634 in freiwilliger Verbannung. Also hat Barberini ihm das Bild sicher vor 1634, vermutlich um 1631/32 geschenkt; denn nach 1632 sank Eggenbergs Ansehen bereits. Félibien irrt, wenn er Eggenberg als kaiserlichen Gesandten am päpstlichen Stuhl bezeichnet; das war er nie. Mit dem Enkel Hans Ulrich starb das Geschlecht aus. Zwiedineck-Südenhorst, Hans Ulrich, Fürst v. E. Wien 1880.

106/ F. p. 322: „Il y representa l'Empereur victorieux, et à ses pieds la nation Iuive qui par le misérable estat où elle fut réduite devoit bien connoistre desiors l'effet des menaces qu'elle avoit si souvent entendues des Prophètes, et de la bouche mesme de Jesus-Christ. On y voit ce Temple si célèbre saccagé par les soldats, qui en le détruisant emportent le Chandelier, les Vases d'or, et les autres ornemens sacrez qui le rendoient si riche et si considérable."

Ch. Clément hat das Werk ohne weitere Begründung Poussin abgesprochen Gaz. des Beaux-Arts 1874, p. 176.

Ich ziehe bei der Bilderbestimmung selbstverständlich auch das vortreffliche Werk von John Smith, A catalogue raisonné of the works of the most eminent dutch, flemish and french painters etc., London 1837, zu Rate. Smith erwähnt T. VIII, p. 96/97, beide Fassungen dieses Motivs, setzt aber diejenige mit weniger Figuren irrtümlich nach Wien. Den Besitzer des anderen Exemplars nennt er nicht. Smith beschrieb zuweilen Bilder nach Stichen, ohne die Originale gesehen zu haben.

107/ Man vergleiche die beiden plumpen Pferde Carraccis auf der Aurora im Palazzo Farnese mit ihren geschwollenen Leibern, Domenichinos Pferd mit dem kleinen Kopf und dem dicken Hinterteil ebenda, Gimignanis stilisiertes, feuriges Roß auf dem Bethlehemitischen Kindermord in der Galeria Doria mit Poussins edelgebauten, wohlproportionierten Pferden hier und auf der Jagd des Meleager.

108/ Lanzi, T. IV, p. 299.

Malvasia, Felsina Pittrice, Bologna 1678. T. II, Note B. Vita di Domenichino.

109/ Daniel da Volterras Kreuzabnahme hängt in Santa Trinita ai Monti in Rom.

110/ Domenichino mit seinem eigentlichen Namen Domenico Zampieri, wurde 1581 in Bologna von armen Eltern geboren, studierte wie Reni unter dem Vlaamen Denys Calvaert (der diesem Kreise die changierenden Töne u. a. lehrte), dann unter Lodovico Carracci, begleitete seinen Freund Albani nach Reggio und Parma und folgte ihm später nach Rom, 1616 kehrte er wieder nach Bologna zurück; von 1621 bis 1629 arbeitete er wieder in Rom; dann ging er nach Neapel wo er 1641 starb. Sein Leben war hart und schwierig, „ses ennemis appeloient cela lenteur d'esprit et disoient que ses ouvrages estoient faits avec peine, et comme labourez à la charüe, le comparant à un bœuf, qui estoit le nom qu' Antoine Carrache fils d'Augustin luy donnoit", schreibt F. T. II, p. 250. Er studierte auch fleißig Vitruv und ließ sich von Matheo Zaccolini belehren. Er stand bei Fr. Barberini und del Pozzo in hoher Gunst, wurde besonders vom Kardinal Agucchi protegiert, stand in Beziehungen mit Pater Oliva, dem Antiquar und Münzforscher Francesco Angeloni usw., hatte also ähnliche Gönner und Freunde wie Poussin.

Biographisches Material über ihn bei Bellori, Félibien, Malvasia, Bottari usw.

Über sein künstlerisches Verhältnis zu P. siehe Goethe, Burckhardt, Tietze, Dumesnil, Riegl u. a. a. O. und als neueste Arbeit Luigi Serra, Il Domenichino. Roma 1909.

111/ Andrea Sacchi wurde 1599 in Nettuno bei Rom geboren, studierte unter Albani und hielt sich dem geräuschvollen Kunstgetriebe sehr fern. Seine ernste und edle Art, die allen äußerlichen Sensationen abhold war und ekstatisches Pathos mied, spricht sich vor allem in dem tief empfundenen „heiligen Romuald" des Vatikan aus, der Sehmerber an Rembrandt erinnert. Der stille Künstler, der nur wenig produzierte, starb 1661. Er war auch kunsttheoretisch tätig; siehe sein libro della Pittura in Ludwigs Quellenschriften zur Kunstgesehichte XVIII, p. 128. In seiner Schätzung der Gesten, Gebärden und des Auges als Ausdruck der Seele verstand er sich gut mit P. L. Pascoli, Vite de'pittori... in Roma morti dal 1641 fino al 1673, Roma 1772, T. I, p. 19; T. II, p. 77 u. ff. Passeri, p. 409 und 359 u. ff. Schmerber, p. 19/21, 70. Neuerdings hat Hans Posse S. eine gründliche Studie gewidmet. Mitteilungen aus den Säehs. Kunsts. III. Jahrg., p. 49—60.

112/ Die beiden gewaltig großen Originale Poussins hängen im Hauptsaale des schönen Schlosses an ehrenvoller Stelle, aber zum Photographieren sehr ungünstig. Es ist mir schmerzlich, daß ich keine besseren Aufnahmen erreichen konnte. Dem Kolonialminister M. Lewis Harcourt danke ich an dieser Stelle für sein gütiges Entgegenkommen. M. Lewis Harcourt ist der Neffe und Erbe des letzten Lords Harcourt. Das Schloß liegt in einem herrlichen Park, eine Stunde von Oxford. Die prachtvollen Sammlungen des Schlosses sind in Kunstkreisen wenig bekannt.

113/ Die Sammlung von Charles Fairfax Murray befindet sich in Florenz 1 Via Venezia. Das Bild ist von Mr. Murray in Rom aus der Versteigerung der Sammlung des Fürsten Sciarra erworben worden. Wann dieses Bild in den Besitz des Fürsten Sciarra gelangte, ließ sich nicht feststellen. 1814 war ein Bild mit dem gleichen Motiv im Louvre ausgestellt. 1854 wurde nach Mircur ein gleiches Motiv von Chavagnac versteigert. Es ließ sich nicht feststellen, ob diese drei Exemplare identisch sind. Wahrscheinlich ist das Exemplar bei Murray wenigstens 100 Jahre bei Sciarra gewesen.

114/ Das Original wurde für die Peterskirche gemalt, aus der es während der französischen Revolution entfernt wurde. Im XIX. Jahrhundert wurde an die Stelle des Originals eine gute Mosaikkopie gesetzt (linkes Querschiff Nr. 28). Die Signatur auf dem Ölbild gibt Poussins Namen in latinisierter Form wieder „Nicolaus Pusin fecit". In der Galerie Barberini zu Rom befindet sich eine kleine Kopie dieses Bildes, die, wie der Konservator mir versicherte, von — Correggio gemalt worden ist. Ich wage dem nicht zu widersprechen.

115/ Das Bild hängt sehr unglücklich in unverantwortlicher Höhe gegen das Licht im Louvre und wird hier zum ersten Male reproduziert. Smith beschreibt es T. VIII, p. 77/78. Ich nenne es abkürzenderweise: „Madonna del Pilo."

116/ Fernow, Römische Studien. Zürich 1806, p. 333.

117/ Wir weisen noch einmal darauf hin, daß F. erst 1647 in Rom eintraf, 1685 seine Entretiens

veröffentlichte. Daß erstens P.s Erinnerungen zwei Jahrzehnte zurück unsicher gewesen sein können, daß zweitens Félibien im Laufe von weiteren vier Jahrzehnten zuweilen Ungenauigkeiten begangen haben kann, können wir sehr wohl annehmen.

118/ Es ist gut denkbar, daß diese gewaltige Epidemie, die von 200 000 Einwohnern 140 000 in Mailand dahingerafft haben soll, auch in Rom Schrecken und Entsetzen erregte und alle Gemüter beschäftigte. Siehe Josephus Ripamontius, De Peste anni 1630. Milano 1641. Auch in Rom fanden 1630 wie fast alljährlich einzelne Pestfälle statt; 1632 erlitt Rom eine kleinere Epidemie, über die Bouchard uns in seinem schon erwähnten Buch unterrichtet hat. Die nächste, größere Epidemie kam 1656 über Neapel nach Rom und forderte 14000 Tote.

119/ F. p. 324: „P. n'avoit eû que soixante écus, après avoir passé en plusieurs mains, fut vendu mille écus au Duc de Richelieu, de qui le Roy l'a eû."

120/ Ein römischer Bildhauer Matheo ist mir nicht bekannt aus dieser Zeit. Sollte Félibien etwa Matheo Zaccolini gemeint haben? Der *Florentiner* Bildhauer Matteo Nigetti, der 1649 starb, kann doch wohl kaum hier gemeint sein. Siehe über ihn: Baldinucci, Opere T. X, p. 187—198.

121/ Das Bild ist in einem beklagenswerten Zustand. Der Bolusgrund ist stark durchgewachsen, der Firnis sehr nachgedunkelt. Alle Farben bis auf das Weiß haben sehr gelitten. Hier die verschiedenen Titel, wie sie in der Literatur vorkommen: „Les Philistins frappés de la peste", „La Peste d'Azot", „La Peste à Ashdod". Daß schon in alter Zeit eine Kopie der Pest existierte, lehrt folgende Notiz in einem Briefe Benedettis vom 16. Oktober 1645, Arch. des Affaires étrangères, Corr. de Rome Fa. 87, c. 463r: ...Monsr Arcivescovo desiderarebbe che gli mandassi quelli due quadri grandi di V. Em: uno ch'è la copia della peste di Pusino, l'altro le Concubine di Salamone di mano del Caroselli, con un altro più piccolo d'una certa Madonna. Se is non so la volantà di V. Em:, non mi farò lecito di mandarglieli, onde la supplico di accennarmela prontamente... Da das Exemplar in Lissabon nach dem Urteil des Malers Tewes vorzügliche Qualitäten besitzt, ist es möglich, daß es mit diesem Exemplar identisch ist. Smith (T. VIII, p. 95, Nr. 178) nennt noch unter dem Titel „The Plague of Athens" eine Variation der Pest in Ashdod, die 1804 bei Christie für 1000 gs. versteigert wurde, in den Besitz von Horton Langstone überging, 1816 in der Kollektion Henry Hope war, dann zu Peter Miles gelangte und sich jetzt bei Sir Herbert Cook, Doughty House, in Richmond befindet. Das Bild kommt in der P.-Literatur des XVII. und XVIII. Jahrhunderts nicht vor, ist nur von dem deutschen Stecher J. Fittler gestochen. Die lockere, akzentlose Komposition, die ungleiche Massenverteilung, die Gesichter, das Körpergefühl, die harten Schatten, die bunten, schrillen Farben, das Porzellanhafte des Ganzen, widersprechen Poussins künstlerischen Prinzipien. Das Bild hat nichts von französischer Klarheit, Reflexion und Grazie und scheint vor allem infolge der Typen und der Vervielfältigung durch einen deutschen Stecher das Werk eines deutschen Romfahrers aus dem Anfang des XVIII. Jahrhunderts zu sein. Jedenfalls ist das Bild innerhalb Poussins Oeuvre indiskutierbar. Mit Zeitgenossen wie Bourdon, Mignard, Stella, Valentin usw. finden sich ebenfalls keinerlei Berührungen. Photographie: Anderson Nr. 18484. Beschreibung bei Smith.

122/ Passeri p. 405 u. ff.

123/ P. C. p. 1, Brief 1. Jouanny nimmt ohne Begründung an, daß dieser Brief 1626 geschrieben sei. Da del Pozzo erst kurz vor Neujahr 1627 nach Rom zurückkehrte und erst dann sich ein engeres Verhältnis zwischen beiden knüpfte, dem Brief auch mehrere Briefe vorausgegangen zu sein scheinen, liegt kein Grund vor, diesen Brief schon sehr früh anzusetzen. Zweifelhaft wird das Datum immer bleiben.

124/ Fea erzählt von ihm in seinen Memoiren (Nr. 82) folgende Anekdote: „Quasi chi contiguo a Capo di Bove, alla mano dritta, in tempo d'Urbano VIII, furono carcerati molti curiosi de' tesori, i quali trovarono una stanza con molti ornamenti di argento: ma fattogli la spia poco la goderono, che la più parte fu messa nelle carceri; solo ne fu esente il suocero di monsii Pussino, e padre di Gaspro famoso paisista, in riguardo che servira di cuoco il senatore."

125/ Eine Büste in Terracotta von Poussins Frau von du Quesnoy soll sich um 1800 in Strawbery-Hill in England befunden haben; siehe Maria Graham, Mémoires sur la vie de N. P., franz. Ausg., Paris 1821, p. 22 Anm.

126/ Der Trauungsakt findet sich in den Kirchenbüchern von San Laurenzia in Lucina vom 9. August 1630, fol. 173, und wurde von H. Lemonnier 1858 in L'annuaire de la Société philotechnique T. XX, p. 181, veröffentlicht: „Nicolas, fils de Jean Poussin, Français, domiciliant actuellement en la paroisse du Peuple, a épousé Anne-Marie, fille de Jacques d'Ughet, demoiselle romaine, de cette paroisse de Saint-Laurent in Lucina." Vor der Veröffentlichung dieses Schriftstücks haben alle Biographen nach Passeri die Heirat auf den 9. August 1630 festgesetzt. Nach Advielle, p. 106, heiratete Poussins Schwägerin Jeanne Sébastien Cherobito.

127/ Bertolotti, Artisti francesi in Roma, Roma 1886, p. 107.

DRITTES KAPITEL

128/ Von Mr. Willbraham war keine Antwort zu erreichen. Sir Frederic Cook hat trotz wiederholter Bitten eine Reproduktion seiner Kopie nicht gestattet.

129/ Die Bestimmungen und Photographien der Bilder in amerikanischem Besitz, die ich selbst nicht kennen gelernt habe, danke ich den Museumskonservatoren Guiffrey und Valentiner.

130/ Über die Geschichte dieses Exemplares war Näheres nicht zu erfahren.

131/ Vgl. etwa im Nationalmuseum zu Neapel Nr. 9248 Mars und Venus, Nr. 9278 Dyonisos und Ariadne, Nr. 115 396 Theseus und die schlafende Ariadne.

132/ In dem Exkurs: Poussin und das Problem der Antike ist diese Frage ausführlicher beleuchtet.

VIERTES KAPITEL

133/ Marie Herzfeld, Leonardo da Vinci, Leipzig 1904, p. CXI.

134/ Vgl. den Katalog Dulwich, p. 61.

135/ Siehe dessen Beschreibung des Bildes.

136/ Smith T. VIII, p. 30/33, Nr. 55/59.

137/ Mauroy war einer der ersten Beamten von M. de Noyers und Generalintendant der Finanzen. Er soll zwei Bilder P.s besessen haben: Die Anbetung der Hirten und die Himmelfahrt. Ersteres erwarb später ein Herr Bois de Franc. F. p. 359; P. C. p. 412, Anm. d. Herausgebers. Bonnafé, Dictionnaire des Amateurs p. 208 behauptet ohne Beweis, daß Mauroy auch eine Anbetung der Könige besessen habe. Bonnafés Buch ist 1884 geschrieben. Der stützte sich auf die ungenaue und unkontrollierte Angabe von Smith. Das Louvre-Exemplar ist von den Karthäusern in Paris in den königlichen Besitz gelangt.

138/ Herr Direktor Dr. Posse schrieb mir: „Ich habe die Signatur der Anbetung der Könige zusammen mit unserem Restaurator untersucht. Sie erscheint uns beiden *echt*. Der Strich und die gelbe Farbe ist genau übereinstimmend mit der Umrahmung des daneben befindlichen Schildes. Man hat übrigens, wie man deutlich sehen kann, in früheren Zeiten diese Signatur geputzt. Sie hat standgehalten." Sie lautet: Accad: rom. Nicolavs Pusin faciebat Romae 1633.

139/ Inventaire de la collection de Mazarin Nr. 1096:

„Un tableau faict par Poussin, sur toille, représentant Apollon avecq une muze et un poette, couronné de lauriers; hault de cinq piedz quatre poulces et large de six pieds quatre poulces."

Siehe ferner in Buchanan, Memoirs of Paintings with a chronological history of the importation of pictures by great masters into England since the French Revolution (London 1824), p. 290, No. 36, of the collection of Bryan: „Allegorical subject, representing a poet presenting his poem to Apollo, as a candidate fort the laurel. The figures are as large as life, and prove that this

learned painter excelled equally in his gallery pictures as in the exquisite productions he has left for the ornament of the cabinet L. 105."

Jahrb. der preuß. Kunstsammlungen T. XV, p. 91. Paul Seidel, Friedrich der Große als Sammler:

„Lebesoin d'argent d'un de nos seigneurs me met à portée d'avoir deux des plus beaux tableaux qui soient connus à Paris: l'un de Carle Maratte...

L'autre du Poussin de 6 pieds de haut sur 8 de large représentant Appollon qui couronne Virgile en tout 5 figures grandes comme nature dans un beau paysage. Ce tableau est le plus capital de ce maître qui soit en France il est pareillement dans toute sa pureté et fraicheur.

On aura ces deux tableaux pour 25000 ℔. Les mesures sont prises dans les bordures." Das Original dieses Briefes des Agenten Mettra an de Catt, den Vorleser Friedrichs des Großen, befindet sich in der Bibliothek der Göritz-Lübeck-Stiftung in Berlin.

140/ Die Angabe des Louvre-Kataloges, daß das Bacchanal Nr. 729 dieser Serie zugehört hat, stützt sich auf keine archivalischen und stilkritischen Beweise.

141/ Gazette des Beaux-Arts II. période, T. XXV, p. 290 (1882).

142/ Le Moniteur 26., 29., 30. VI. 1853, und Meier-Graefe, Eugène Delacroix, Literarische Werke Leipzig 1912, p. 196 u. ff.

143/ Jouin, Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture, Paris 1883, p. 48 u. ff.

144/ P. C. p. 4 u. 5.

145/ F. p. 327; Bonnafé p. 123.

Waagen, The treasures of art in Great Britain, London 1854, p. 39. W. hat unrecht mit der Behauptung, daß das Exemplar des Bridgewaterhouse aus dem Besitz Chantelous stammt.

146/ P. C. p. 115, 126, 132, 206, 218, 225, 237, 239, 242, 244, 245, 248, 254, 261, 263, 266, 280, 286, 440, 441, 442, 443. Dieser Bilderzyklus wird auch von allen Zeitgenossen erwähnt.

147/ Dieses Bild malte P. erst in Paris im Jahre 1642 fertig.

Siehe P. C. p. 49, 7. I. 1641: ich lege Hand an sie.

P. C. p. 58, 18. IV: Das kleine Werk der Taufe, die Sie mir zu vollenden gelassen haben.

P. C. 98, 6. IX: ich wollte den ganzen August an seiner Taufe Christi im Jordan malen, konnte aber wegen anderer Arbeiten nicht.

P. C. p. 99, 20. IX. 1641: Das Bild für die Jesuiten hindert mich immer noch an der Fortsetzung der Taufe Christi.

P. C. p. 104, 25. X. 1641: spricht von seiner Schuld.

P. C. p. 115, 17. I. 1642: Welches sichere Transportmittel habe ich, um das kleine Bild zu senden.

P. C. p. 120, 14. III. 1642: konnte die kleine Taufe noch nicht absenden, war erkältet.

P. C. p. 125, 27. III. 1642: Es bleibt noch der Christ mit den beiden kleinen Engeln; aber ich hoffe, in der nächsten Woche die letzte Hand daran zu legen.

P. C. p. 130, 4. IV. 1642: spricht davon, wie man das Bild am besten senden kann.

P. C. p. 138, 18. IV. 1642: das gleiche.

P. C. p. 158, 22. V. 1642: hat das Bild der Taufe Christi mit 13 Hauptfiguren dem M. Carlo, Intendant des Mazarin, übergeben.

P. C. p. 160, 30. V. 1642 erwähnt das abgesandte Bild.

148/ F. p. 433 nennt im Cabinet des Le Notre einen „St. Jean, qui baptise le peuple aux bords du Jourdain". Da nach Dussieux, Versailles II, p. 197, Bonnafé, p. 180, sein Cabinet in den Besitz des Königs überging, ist das Exemplar sicher mit diesem Exemplar identisch. Die Bemerkung in Poussins C. p. 388 und im Louvre-Katalog, daß dieses Bild aus dem Besitz del Pozzos in den Louvre gelangt ist, muß ein Irrtum sein. Das erste del-Pozzo-Bild ist mit dem zweiten gemeinsam nach Belvoir-Castle gekommen, was noch durch eine mündliche Auskunft in der Galerieverwaltung des Herzogs von Rutland bestätigt wurde. B. p. 16 beschreibt das bei del Pozzo befindliche Gemälde übereinstimmend mit dem zweiten Bild in Belvoir Castle.

149/ Bildbeschreibung bei Andresen p. 48, Nr. 171. Nach Sandrart soll P. dieses Bild radiert haben. Siehe B. p. 16, woraus hervorgeht, daß dieses Bild ehemals im Bibliothekszimmer del Pozzos hing.

FÜNFTES KAPITEL

150/ Lavisse, Histoire de France, Paris 1900 u. ff., T. VII, Kap. XII, p. 435 u. ff.
Petit de Juléville, Histoire de la langue et de la littérature française, Paris 1900 u. ff., T. IV.
Hanotaux, Histoire du Cardinal Richelieu, Paris 1893—1896.
G. Lanson, Histoire de la littérature française, Paris 1903, p. 399 u.ff.
E. Boret, Lyrisme, épopée, drame. Paris 1911.

151/ P. C. p. 395.

152/ 1610: Saint Gervais, Die Fassade 1616; Saint-Eustache 1642 beendet; l'Oratoire beendet 1630; la Visitation 1632—1634; Saint Paul 1627—1641; Sainte Elisabeth 1628—1646; Kirche der Sorbonne, Val de Grâce usw. Von 1612—1639 wurden 24 Privathotels erbaut, darunter diejenigen Richelieus, Sillerys, de Clèves et Eu, Bellegarde, Chevreuse, Rambouillet usw.

Siehe Sauval, Antiquités de France T. II, lib. VII. Nach Lemmonier, L'art français au temps de Richelieu et Mazarin, Paris 1893, p. 222 u. ff.

153/ Tallemant des Réaux, Les Histoirettes, Paris 1854, T. II, p. 139—144 schreibt: „M. de Noyers avoit une vraye ame de valets." Tallemant war der Sohn eines sehr reichen Industriellen, wurde 1642 in Paris geboren, unterstützte mit seiner Rente von 100000 Livres zahlreiche Dichter, ließ aber seine Kinder im Elend zurück. Die „facilité médioere", die seine Zeitgenossen ihm vorwarfen, charakterisiert ihn als klatschsüchtigen Schwätzer. Wir ziehen dieser Quelle Poussins Briefe für seine Beziehungen zu Noyers vor.

154/ P. C. Nr. 5.

155/ P. C. Nr. 3.

156/ Archives du Ministère des affaires étrangères France, T. 258, f°. 184.

157/ P. C. Nr. 4.

158/ P. C. Nr. 9. Dieser Brief ging natürlich dem folgenden voran.

159/ P. C. Nr. 8.

160/ P. C. Nr. 7.

161/ P. C. Nr. 10, p. 19.

162/ P. C. Nr. 11, p. 22.

163/ P. C. Nr. 12, p. 23 u. ff.

164/ P. T. Nr. 14, p. 27.

165/ P. C. Nr. 15 vom 15. XII. 1639.

166/ P. C. Nr. 16 vom 15. XII. 1639.

167/ Richelieu hat Bernini sehr umworben. Er beauftragte ihn nicht nur mit einer Büste, die er in absentia von ihm machen sollte, sondern übersandte ihm auch jetzt schon Geschenke, wie aus einem Briefe Benedettis vom 7. Juli 1640 hervorgeht, dessen Kenntnis ich Herrn Dr. Geisenheimer verdanke: Arch. Aff. Etr. Corresp. de Rome, Fa. 72, c. 113[t]: ...Al Sig. Cav[e]. Bernino ho rese le gallanterie mandategli da V. Ill[a]. le quali sono da lui e dalla sua sig[a]. Consorte state sommamente aggradite et le ne rende vivissime gratie...

168/ Archives du Ministère des affaires étrangères Rome, T. 69 f. 163 u. 165. Nach Emil Magne, Le voyage de Nicolas Poussin en France. Revue de l'art ancien et moderne Nr. 198 (10. IX. 1913), p. 222—224.

169/ Von 1636 bis 1648 war François Annibal d'Estrée (1573—1670) französischer Gesandter am päpstlichen Stuhl. Anfangs war er Geistlicher, trat dann in den Kriegsdienst über, wurde Diplomat und veröffentlichte 1666 in Paris seine Erinnerungen „Mémoires de la régence de Marie de Mé-

dicis". Siehe auch die von Emil Magne veröffentlichten Briefe d'Estrées, Revue de l'art ancien et moderne Nr. 198 (10. IX. 1913), p. 222 u. ff.

170/ Giulio Mazarini (Jules Mazarin), geb. 14. Juli 1602 in Piscina in den Abruzzen, wurde in Rom von den Jesuiten erzogen, durch die Barberini protegiert, trat in den Dienst des Nuntius, nachmaligen Kardinals Girolamo Colonna, wurde 1634 durch Richelieus Vermittlung päpstlicher Gesandter in Paris, trat auf Richelieus Wunsch Ende 1640 in den französischen Staatsdienst über, wurde 1643 als Richelieus Nachfolger Premierminister, heiratete insgeheim die Königinwitwe und starb am 9. März 1661 in Vincennes.

Alfred Reumont, Gesch. der Stadt Rom, Berlin 1870, Bd. III, 2. Abt., p. 611—623, 687—827.

A. Chérnel, Histoire de France pendant la minorité de Louis XIV, Paris 1879—1880.

171/ Elpidio Benedetti war anfangs Mazarins Agent in Rom und wurde 1664 französischer Gesandter und als solcher vornehmlich mit der Vertretung aller kirchlichen Angelegenheiten betraut. Siehe über ihn Chérnel, Histoire de la minorité de Louis XIV. 1879/1880; Valfrey, Hugues de Lyonne 1877.

172/ P. C. Nr. 17 .

173/ B. p. 36, 37.

174/ Passeri p. 418.

175/ Siehe auch über seinen Charakter und seine Gewohnheiten: Sandrart, Teutsche Academie T. VII, p. 404 u. ff. und F. p. 369, 370, 410.

Dezallier d'Argenville, Abrégé T. IV, p. 25.

176/ P. C. Nr. 96, p. 235 an Chantelou nach Paris 21. XII. 1643.

177/ P. C. Nr. 56, p. 122 an Chantelou nach Paris 20. III. 1642.

178/ P. C. Nr. 75, p. 182 an Chantelou nach Paris 21. IX. 1642.

179/ P. C. Nr. 156, p. 372 an Chantelou nach Paris 24. XI. 1647.

180/ P. C. Nr. 83, p. 296 an Chantelou 9. VI. 1643.

181/ F. p. 369.

182/ Emile Magnes Charakteristik von Chantelou ist unzutreffend. Chantelou kann kein einfältiger, eitler, ungebildeter Tropf gewesen sein, wie Magne meint, da Poussin ihm die herzlichste Freundschaft bis an sein Lebensende entgegengebracht hat. Niemanden neben Chantelou hat Poussin „mein Idol" genannt; selbst del Pozzo nicht. Die oben zitierten Briefstellen Poussins widerlegen Magnes Ansicht.

183/ B. p. 32.

184/ P. C. Nr. 18, p. 33.

185/ P. C. Nr. 19, p. 37.

186/ Correspondance d'Elpidio Benedetti. Passeri p. 411. E. Magne, Le voyage de Nicolas Poussin. Revue de l'art ancien et moderne Nr. 198, p. 232.

187/ P. C. Nr. 21. Siehe auch Chennevières, Essai p. 153 über sein Haus.

188/ Marquis de Cinq-Mars, Günstling Ludwigs XIII. und Rivale Richelieus 1620—1642.

189/ Wenn Vouet aus naheliegender Eifersucht auch gegen Poussins Berufung gestimmt hatte, so ist dieser taktlose Ausruf des Königs gegen einen Künstler, der ihm jahrelang treu gedient hatte, sicher nicht im Sinne Poussins gewesen.

190/ F. p. 333.

191/ B. p. 21.

192/ Gazette de Renaudot p. 848 vom 22. XII. 1640.

193/ D. Jac...Traicté des plus belles bibliothèques et particulières etc. par P. Louys Jacob. Paris 1644.

Le Maire, Paris ancien et nouveau 1685.

Faug, Journal d'un voyage à Paris en 1657—1658.

Les Collectionneurs de l'ancienne France. Paris 1873.

Bonnafé, Amateurs français du XVIIe siècle. Paris 1884.

Marquis de Rochegude, Promenades dans toutes les rues de Paris. Paris 1910.

Siehe auch Bellori, Félibien usw.

194/ Die heutige Banque de France.

195/ P. C. Nr. 20, p. 38. Mazarins später erbautes Hotel stand auf dem Grundstück der Bibliothèque nationale.

196/ Brief von Bourdelot vom 1. V. 1642 an del Pozzo; zitiert P. C. p. 133.

197/ P. C. Nr. 25.

198/ Lacombe, Dictionnaire des Beaux-Arts. Ed. von 1759, p. 699.

199/ P. C. Nr. 29, p. 58.

P. C. Nr. 26, p. 53.

200/ P. C. Nr. 33, p. 64 schrieb am 30. V., daß er unausgesetzt daran arbeitete, erwähnte hier auch die Bibelzeichnung und Kartons.

P. C. Nr. 42, p. 86 ist am 3. VIII. noch nicht fertig.

P. C. Nr. 44, p. 92 am 23. VIII. 1641 über die Bezahlung.

201/ Einige Schriftsteller wollen wissen, daß der Virgil Anlaß zur ersten Kritik der Pariser an Poussin bot, weil er — wie es heißt — Virgil mit einem Bart dargestellt hatte. Poussin soll dagegen geltend gemacht haben, daß er diese Darstellung auf einer antiken Gemme gefunden habe. Wie dem auch sei: Auf dem Stich von Mellan ist Virgil ohne Bart dargestellt.

202/ P. C. Nr. 37, p. 75 am 16. VI. 1641 sucht er ein schönes Sujet dafür.

P. C. Nr. 39, p. 79 am 20. VI. 1641 hat er es noch nicht gefunden.

203/ P. C. Nr. 43, p. 88 vom 19. VIII. 1641 an Chantelou.

204/ P. C. Nr. 56 p. 122 schreibt am 20. III. 1642 an Chantelou, daß die Erinnerungen an die frühere, schöne Zeit in Rom ihm die Idee gegeben hätten.

205/ Mariette, Lettres inédites publiées par Müntz, Courrier de l'art T. III, IV, VII, IX. Le Puy 1882.

Rooses-Reber, Malerschule von Antwerpen, München 1889, p. 316.

Chennevières, Essai p. 178 usw.

206/ Wir können uns hier natürlich nur kurz fassen. Aus Reuchlins Geschichte von Port Royal (Hamburg 1839—1844), Fuzet, Les Jansénistes du XVIIe siècle (Paris 1877), Sainte-Beuve, Histoire de Port-Royal (1840—1860) wird die gewaltige Bedeutung des Jansenismus für die gesamte französische Kultur, vor allem auch für die große Revolution deutlich; aus diesen Darstellungen wird auch klar, wie sehr Champaignes religiöse Bilder und Poussins Pariser Bilder dem Geist des Jansenismus entsprachen. Es sei hier auch noch daran erinnert, daß Pascal als Cartesianer anzusehen ist.

207/ Sie lautet: „P. a disposé ses figures, en sorte qu'elles voyent toutes les miracles et a remué leurs passions avec un jugement et une adresse qui lui est toute particulière: il a conduit et manié leur douleur et leur joye par degré, à proportion des degrés du sang et de l'intérieur; ce qui paroît visiblement sur leurs visages et par leurs attitudes toutes différentes. L'un s'étonne du miracle, l'autre en doute, l'un par sa gayeté témoigne son contentement, l'autre par la continuation de sa tristesse montre qu'il ne s'en rapporte ni au récit d'autrui, ni à sa vie. Une femme au chevet du lit soutient la tête de la personne ressuscitée, elle est plantée et courbée avec une science et une force toute spirituelle, et toute merveilleuse. On remarque dans les yeux, la bouche, le mouvement des bras, les plis du visage, et toutes les actions d'une autre qui est au pied du lit, que la douleur qui s'était emparée de son âme, ne cède qu'à grande force à la joye; et cette joye encore ne se fait voir que comme le soleil dans un temps fort chargé, qui simplement par quelque faible rayon, sans pouvoir percer la vue, à peine donne à connaître qu'il a envie de se montrer. Il n'y a que Poussin au monde capable d'exprimer ce combat de passions si opposées dans une même personne et sur un même visage... Les envieux les médisans disent que Poussin, Raphael

et l'Antique ont fait la même figure, et la croyent prise de la colonne de Trajanne, mais les désintéressés et les intelligens tiennent que Poussin n'est redevable de la beauté des attitudes toutes divines qu'à son grand génie." Diese 1654 niedergeschriebene Betrachtung erschien erst 1722 in Sauvals Beschreibung von Paris.

208/ Man vergleiche dieses Bild mit Albanis matterer Verkündigung im Louvre.

209/ Beschreibung siehe Andresen Nr. 104. Louvre Zeichnung 32 456.

210/ Nr. 271. Interessant ist eine Kritik des Bildes von dem dänischen Hof- und Kunstkommissarius Gerhard Morell (1710—1770): „Ich mus gestehen, daß dieser sein erhabener Chor nicht bey dem ersten Anblick rühret, wie nicht ein jedweder Leser den Homer, Milton, Klopstock u. s. f. sogleich verstehen, und ihre erhabene Größe schmecken kann, hat man sich aber erst mit dieser Denckungsart bekannt gemacht, so fühlet man, wie empfindlich solche die Seele rühret... Was man an seinem Christum in den Wolken bey den Jesuiten in Paris getadelt, daß er zuviel einem donnernden Jupiter gliche, möchte hier auch wol in etwas Stat finden, wenn man nicht überlegte, daß die erhabene Majestät eines Schöpfers und Erhalters aller Dinge ihm in den tiefsinnigsten Betrachtungen zu einer Ernsthaftigkeit hätte hinreißen müssen das was die allgemeinen Kunstverständigen noch als einen Fehler gegen den Contrast oder Gegensatz in den eine gerade Linie beschreibenden, ausgestreckten Armen anmerken können, ist noch ein Zeichen seiner weisen Überlegung. Gott, der den Punkt aller Überlegung, der ein selbständig, der ein unveränderlich Wesen, kann keine flatternde Bewegung haben, nichts als Ruhe, nichts als unbegreifliche Majestät ist ihm eigen..."

Morell, Manuskript Nr. 38 in der Konelige Malerisamling Kjobenhavn. Siehe auch über das Bild: Voyage de deux Français dans le nord de l'Europe (Greo de Fortia sg. Chevalier de Boisgelinc) p. 232. Ramdohrs Studien p. 113.

211/ Chantilly Nr. 188, aus der Sammlung Grisoit et Reiset.

212/ Louis Gonse hat diese reizende Skizze zuerst besprochen Gazette des Beaux-Arts II. Periode, T. IX, p. 142/143: „Il y a entre la pensée définitive de nombreuses différences; ainsi la variété retournée de l'Ignorance dans la première occupe la place de la discorde, et la composition est plus allongée en hauteur ..."

SECHSTES KAPITEL

214/ Über seine Rückkehr und seinen Empfang vgl. B. p. 27 u. 28. Passeri p. 416, auf die sich unsere Schilderung stützt.

215/ P. C. p. 190 Noyers an Chantelou am 24. XII. 1643.

216/ Das beweist ein Brief Benedettis vom 7. Mai 1643, Archives des affaires étrangères Corr. de Rome Fa. 82, c. 169[1]: ...Parti hieri mattina Monsù de Chantelou stordito dalla sinistra nuova della caduta di Monsù Du Noyers che mancò puoco non ricevesse mentre era in Casa mia a bevere alla salute del dº. Signore...

217/ P. C. p. 168 Bourdelot an del Pozzo.

P. C. Nr. 83, p. 196 Poussin an Chantelou vom 9. VI. 1643.

P. C. Nr. 88, p. 213 Poussin an Chantelou vom 23. IX. 1643.

P. C. Nr. 89, p. 219 Poussin an Chantelou vom 7. X. 1643.

218/ P. C. Nr. 83, p. 197 Poussin an Chantelou 6. VI. 1643.

219/ P. C. Nr. 83, p. 197.

220/ In der zweiten Fassung der Mantegna-Biographie des Vasari heißt es: „perchè aveva nel farle imitato le cose di marmo antiche, dalle quali non si può imparare la pittura perfettamente, perciocchè i sassi hanno sempre la durezza con esse loro, è non mai quella tenera dolcezza, che hanno le carni e le cose naturali." Vasari. Ausgabe von 1789 p. 465.

Diese Darstellung ist von Bernardino Scardeones Lebensbeschreibung des Mantegna übernommen. Goethe verehrte wie Poussin auch Mantegna, vgl. Italienische Reise I, 27. IX. 1786, Padua.

221/ Über seine Beziehungen zu Fouquet P. C. p. 244, 316, 317, 436, 437, 439, 440, 441, 442, 447.
222/ Chantelou schrieb P., daß er in Voiture einen Freund verloren habe. Vgl. Poussins Antwort vom 22. VI. 1648 P. C. 162, p. 384.
223/ Vgl. den Stil folgender Briefe P. C. Nr. 8, 9, 67 mit Voiture, Oeuvres complètes éd. Ubicini Paris 1855, 2. vol.
224/ Nach dem Tode Richelieus wurde Corneille gebeten, den großen Staatsmann in einer Elegie zu ehren. Er kam dieser Aufforderung mit folgendem Vierzeiler nach:

Qu'on parle mal ou bien du fameux cardinal,
Ma prose ni mes vers n'en diront jamais rien,
Il m'a fait trop de bien pour en dire du mal,
Il m'a fait trop de mal pour en dire du bien.

Nach dem Tode Ludwigs XIII. dichtete Corneille folgendes Sonett:

Sous ce marbre repose un monarque sans vice,
Dont le seul bonté fit tort aux bons Français,
Et qui pour toute péché ne fit qu'un mauvais choix,
Dont il fut à la fois et victime et complice.

L'ambition, l'orgueil, l'intérêt, l'avarice,
Saisis de son pouvoir, nous donnèrent des lois;
Et bien qu'il fût en soi le plus juste des rois,
Son règne fut pourtant celui de l'injustice.

Craint de tout l'univers, esclave dans sa cour,
Son tyran et le nôtre à peine sort du jour,
Que jusque dans sa tombe il le force à le suivre.

Jamais pareils malheurs furent-ils entendus?
Après trente-trois ans sur le trône perdus;
Commençant à régner, il a cessé de vivre.

Vgl. auch Desjardins, La méthode des classiques français (Corneille-Poussin-Pascal). Paris 1904.
225/ Corneille übersetzte 1656 die Nachfolge Christi von Thomas a Kempis ins Französische.
226/ Vgl. G. Lansson, Corneille. Paris 1898.
227/ Wir verweisen gelegentlich dieser Betrachtung auf Desjardins Poussin gewidmetes Kapitel in dem schon zitierten Buch: La Méthode des classiques français. Desjardins hat dort auch Poussins Verhältnis zur antiken Literatur und Ästhetik eingehend und scharfsinnig beleuchtet und weist darauf hin, daß P. Lodovico Castelvetros 1570 erschienenen Kommentar zu Aristoteles: La Poetica d'Aristotele volgarizzata e sposta gekannt und benutzt hat. Wir geben den in Frage kommenden Brief des Künstlers hier vollständig wieder, weil er, abgesehen von seinen Betrachtungen über die Alten, in der Einleitung auch menschlich von besonderem Interesse ist.

Poussin an Chantelou.

Rom, 24. November 1647.

Mein Herr! Gegenwärtiges soll als Antwort auf Ihre beiden letzten Briefe vom 23. Oktober und vom ersten dieses Monats dienen. Ich komme dem Versprechen nach, das ich Ihnen gegeben habe, d. h. ich gebrauche meine Pinsel für niemanden anders, als für Sie, ehe ich nicht Ihre sieben Sakramente vollendet habe. Und so habe ich denn auch sogleich nach Absendung des Abendmahles, welches das sechste ist, die Hand an das letzte gelegt, an welchem Ihnen, wie Sie sagen, am wenigsten liegt. Und dennoch hege ich die Erwartung, daß es demjenigen der sechs andern nicht nachstehen wird, welches Ihnen am besten gefällt. Ich bin für mein letztes Ihnen

gesandtes Bild durch einen Gehilfen des Herrn Géricant bezahlt worden, wie Sie es aus dem auf Sie ausgestellten Wechsel ersehen haben, sowie auch aus dem Briefe, in welchem ich Ihnen die Absendung des besagten Bildes gemeldet habe, und der Ihnen zweifelsohne vor dem gegenwärtigen zugegangen ist.

Da Sie mir Herrn de Lyle empfehlen, so habe ich mich entschlossen, demselben zu Diensten zu sein, obschon ich mir vorgenommen hatte, jetzt einmal etwas für mich selbst zu machen, ohne mich weiter den Launen anderer und namentlich derjenigen zu unterwerfen, die nur mit den Augen fremder Leute sehen. Der genannte Herr aber muß sich zu einer für einen Franzosen schwierigen Sache entschließen, zur Geduld.

Ich habe Ihre Empfehlungen dem Herrn Ritter Del Pozzo dargebracht, und derselbe erwidert sie Ihnen mit gewohnter Artigkeit, in bezug auf das, was Sie mir in Ihrem letzten Briefe schreiben, so ist es mir ein leichtes, den von Ihnen gehegten Verdacht zurückzuweisen, als wenn ich Sie weniger als irgendeine andere Person ehrte, oder für Sie eine geringere Anhänglichkeit hätte. Wenn dem so wäre, weshalb hätte ich Sie während eines Zeitraums von fünf Jahren so vielen Leuten von Verdienst und hohem Range vorgezogen, die auf das dringendste verlangten, ich solle ihnen etwas arbeiten und die mir dafür ihre Börsen zugestellt haben, wogegen ich mich mit einem so mäßigen Preise von Ihrer Seite begnügte, daß ich nicht einmal das mir von Ihnen Gebotene habe annehmen wollen? Und nachdem ich Ihnen das erste Ihrer Bilder geschickt hatte, welches eine Komposition von nur sechszehn oder achtzehn Figuren war, warum habe ich da, wie ich es gekonnt hätte, anstatt nur dieselbe oder gar eine geringere Zahl auf den nachfolgenden anzubringen, um schnell mit einer so langwierigen Mühe fertig zu werden, im Gegenteil meine Darstellungen immer mehr und mehr bereichert, ohne an irgendeinen andern Gewinn, als an den Ihres Wohlwollens zu denken?

Weshalb habe ich so viele Zeit angewendet und so viel Gänge hierhin und dorthin bei Kälte und Hitze in Ihren persönlichen Angelegenheiten getan, als um Ihnen dadurch zu bezeugen, wie sehr ich Sie hochschätze? Mehr will ich nicht sagen, ich würde sonst die Ausdrucksformen der Ihnen gewidmeten Anhänglichkeit überschreiten müssen. Sie dürfen überzeugt sein, daß ich für Sie getan habe, was ich für keinen andern Menschen auf der Welt tun würde, und daß ich noch fortwährend in der Absicht verharre, Ihnen von ganzem Herzen dienstbar zu sein. Ich bin kein leicht beweglicher Mensch, noch wechselnd in meinen Neigungen, wenn ich dieselben einmal auf etwas gerichtet habe. Wenn das Bild des Moses, der auf den Wellen des Nils aufgefunden wird, welches sich im Besitz des Herrn Pointel befindet, Sie entzückt hat, ist das ein Beweis dafür, daß ich dasselbe mit größerer Liebe als die Ihrigen gemalt habe? Sehen Sie denn nicht ganz gut, daß die Natur des Gegenstandes sowie Ihre eigene Neigung diese Wirkung herbeigeführt haben, und daß die Gegenstände, welche ich für Sie darstelle, in einer anderen Weise aufgefaßt werden müssen? Darin gerade besteht die ganze Kunst der Malerei. Verzeihen Sie mir die Freiheit, die ich mir nehme, indem ich behaupte, daß Sie sich in dem Urteil über meine Werke übereilt gezeigt haben. Richtig zu urteilen ist eine schwierige Sache, wenn man in dieser Kunst nicht eine ausgedehnte Theorie und Praxis miteinander verbindet; nicht nur unsere Neigungen dürfen urteilen, sondern auch die Vernunft. Und deshalb möchte ich Ihnen etwas Wichtiges mitteilen, woran Ihnen klar werden wird, was man in der Darstellung der Gegenstände, welche man behandelt, zu beobachten habe.

Unsere vortrefflichen alten Griechen, die Erfinder und Urheber alles Schönen, haben verschiedene Mittel und Weisen entdeckt, vermöge derer sie wunderbare Wirkungen hervorgebracht haben. Das Wort Weise (modus) bedeutet hier eigentlich den Grund oder das Maß und die Form, deren wir uns bedienen, um etwas zu schaffen und welche uns zwingt, gewisse Grenzen nicht zu überschreiten, indem sie uns jedes Ding mit einer gewissen Einsicht und Mäßigung behandeln läßt; dabei ist diese Einsicht und Mäßigung nichts anderes als eine bestimmte Art und Ordnung, die denjenigen Schaffensprozeß umschließt, der jedem Ding seine Wesensart läßt.

Da die Art und Weise (Modi) der Alten nun in einer Verbindung mehrerer zusammengestellter Dinge bestand, ergab sich aus dieser Verschiedenheit eine gewisse Unterschiedlichkeit der Arten (Modi), wodurch die in jeder Art beschlossene Mannigfaltigkeit klar wird; besonders aber, wenn alle in die Komposition eingeführten Dinge in ein richtiges Verhältnis zueinander gebracht wurden, ergab sich daraus die Fähigkeit, die Seele der Betrachtenden in mannigfaltige Leidenschaften zu versetzen. Daher kommt es, daß die weisen Alten jedem Modus diejenige Eigenheit der Wirkung zuschrieben, die sie durch seine Anwendung sich entwickeln sahen.

Aus diesem Grunde nannten sie eine unbewegliche, ernste, strenge Art dorisch und wandten sie auf ernste, strenge und weisheitsvolle Gegenstände an. Angenehme und fröhliche Gegenstände lassen wir vorläufig beiseite.

Den phrygischen Modus brauchten sie um seiner, im Verhältnis zu jedem anderen Modus, feineren Übergänge und seines belebteren Anblicks willen. Diese beiden Arten und keine anderen wurden von Platon und Aristoteles gelobt und geschätzt, da sie die übrigen für unnütz hielten; sie erachteten diesen (phrygischen) Modus als schwungvoll, feurig, äußerst streng, so daß er die Menschen erstaunt.

Ich hoffe, noch ehe ein Jahr vergeht, einen Gegenstand in dieser phrygischen Art zu malen. Kriegerisch entsetzliche Dinge eignen sich für sie.

Dann behaupten sie noch, daß die lydische Art sich zu traurigen Dingen eigne, da sie nicht die Beschränkung der dorischen, noch die Strenge der phrygischen habe.

Das Hypolydische umfaßt eine gewisse Anmut und Weichheit, die des Betrachtenden Seele mit Freude erfüllt; sie eignet sich für göttliche, glorreiche, paradiesische Gegenstände.

Das Ionische erfanden die Alten, um damit Tänze, Bacchanale und Feste darzustellen, damit sie von jokundischer (verliebter) Natur seien.

Auch die guten Dichter haben großen Fleiß und wunderbare Kunst darauf verwandt, um die Worte den Versen anzupassen und die Versfüße je nach der Vortragsweise zu verteilen. So wie es Virgil in seinem ganzen Gedicht beobachtet hat, indem er seinen drei Vortragsarten den eigenen Verston mit so viel Kunst anpaßt, daß es geradezu ist, als führe er mit dem Klang der Worte die Dinge vor Augen, die er behandelt. So sieht man, daß er, von Liebe sprechend, kunstvoll solche Worte wählte, die sanft, angenehm und äußerst anmutig anzuhören sind; dort aber, wo er eine Waffentat besingt oder eine Seeschlacht oder ein Meerabenteuer beschreibt, wählte er harte, herbe und ungefällige Worte, so daß man, hört man sie an oder spricht sie aus, von Entsetzen erfaßt wird. Wenn ich Ihnen also ein Bild gemacht hätte, in dem solches Verfahren beobachtet wäre, würden Sie sich einbilden, ich liebte Sie nicht.

Wenn ich nicht fürchten müßte, eher ein Buch als einen Brief zu schreiben, so würde ich hier noch einige wichtige Dinge hinzufügen, welche in der Malerei beobachtet werden müssen, damit Sie im weitesten Umfang erkennen sollten, wie sehr ich mich bemühe, Ihnen mit meinem Besten zu dienen. Denn obschon Sie sehr erfahren in allen Dingen sind, so fürchte ich doch, daß Ihnen die Berührung mit so vielen dummen und hirnlosen Menschen, von denen Sie umgeben sind, endlich Ihr Urteil verderbe. Ich verbleibe in gewohnter Weise Ihr ergebenster

Poussin.

228/ F. p. 426: ce sçavant homme montre qu'il n'estoit pas ignorant de l'art poétique, ayant composé son ouvrage dans les règles qu'on doit observer aux pièces de théatre. Car pour peindre parfaitement l'histoire qu'il traite, il avoit besoin des parties nécessaires à un Poème, afin de passer de l'infortune au bonheur. L'on voit que ces groupes de différentes personnes, qui font diverses actions, sont comme autant d'épisodes qui servent à ce que l'on nomme peripeties... Siehe auch F. p. 424/25. Vgl. ferner Desjardins p. 227/228.

229/ Da P. schon in seinen ersten, römischen Jahren durch Alhazan in die Dioptrik eingeführt wurde, liegt es sehr nahe, daß er auch Descartes' Dioptrik gelesen hat und von dort zu „Des passions de l'âme" gelangte.

230/ Desjardins p. 180 hat auch noch zwischen Lafontaine und Poussin eine Parallele gezogen, die überzeugend wirkt und scharfsinnig gezogen ist. Wir haben nur das eine Bedenken dagegen zu erheben, daß Lafontaine wie Racine und Boileau als Gesamterscheinung doch schon einer anderen Generation angehören, derjenigen, die 1665—1680 der französischen Literatur den Charakter gab. Lafontaines ästhetische Prinzipien gehören demnach mehr in das Kapitel der Nachfolge von Descartes, Dufresnoy und Poussin.

231/ Armand Charles Caraffe, geb. zu Paris 1762, gest. ebendort 1822; war von 1802 bis 1812 als Hofmaler und Historienmaler an der Eremitage tätig, malte dort für den Fürsten Youssupof den „Schwur der Horatier".

232/ Vgl. Catalogue des tableaux de la collection du comte de Moltke, Copenhague 1894. Vorwort von N. Høyen, das im Sept. 1841 geschrieben worden ist.

233/ Courtois, Recueil de la Société Polytechnique, Paris 1849, p. 141: Napoleon sagte: „Wenn man einmal diese ernste Komposition und auch den Tod des Germanicus gesehen hat, wird man sie nie mehr vergessen. Wir müssen zu Poussins Manier und Gedankenart zurückkehren."

234/ Chr. V. Nielsen, Nicolas Poussin og den franske Kunsts forhold Til Perspektiven. København 1899.

235/ Das Motiv ist Lucians Toxaris seu Amicitia 22 u. 23 entnommen und lautet dort:

22 Post hos autem non malos, ut ego dixerim, audi jam tertium alium, nihil illis deteriorem. Eudamidas Corinthius Aretaeo Corinthio et Charixeno Sicyonio amicis usus fuerat, copiosis hominibus, pauperiesmus ipse. Moriens autem testamentum reliquit, aliis forte ridiculum; tibi vero nescio an tale sit visurum, viro bono et magni amicitiam aestimanti, ed de primo illius praemio certanti. Scriptum autem in illo erat, Relinquo Aretaero alendam matrem meam curandamque illius senectutem; Charixeno autem filiam meam collocandum dote, quam maximam dare e re sua familiari poterit (erat illi mater anus, et puella nuptiis jam matura): si vero alterutri illorum aliquid humanitus interea accidat, etiam illius partem, inquit, habeat alter. His apertis tabulis, qui paupertatem scirent Eudamidae, amicitiam autem, quam cum illis viris habuerat, ignorarent pro ludorem habere, et nemo non ridens abire, Quantam dicentes, Aretaeus et Charixenus, beati illi, hereditatem accipient, si quidem solvent Eudamidae, et viventes ipsi heredem habebunt mortuum!

23 At heredes, quibus relicta ista fuerant, quum audissent, veniunt statim et hereditatem ex tabulis cernunt. Ac Charixenus quidem quinque solis diebus superstes moritur: Aretaeus autem optimus heredum, tum illius, tum sua parte ascita, et matrem alit Eudamidae, et filiam nuper elocavit, de quinque, quae habebat, talentis duo quidem filiae suae, duo autem amici filiae in dotem tribuens, nuptiis utriusque in eundem diem collatis. Quid tibi videtur, Toscari, Aretaeus hic? parvumne se exemplum amicitiae praestitisse, tanta hereditate adita, non prodito amici testamento? An ponimus hunc quoque in perfectis calculis, ut de quinque unus sit?

Desjardins p. 176 hat ausführlich über die Art gesprochen, in der P. dieses Motiv interpretiert hat.

236/ F. p. 352. Bonnafé p. 304.

237/ In der weit verzweigten Familie der Dundas war ein Sir Lawrence nicht zu eruieren.

238/ F. p. 403/04.

239/ Gazette des Beaux-Arts T. IX, 1874, p. 142/43: „Le Moise sauvé des eaux, porté comme une ancienne copie de P. a toutes les qualités d'un original."

240/ Photographie und Angaben danke ich J. Guiffrey und R. Valentiner.

241/ Über den zweiten Zyklus der Sakramente vgl. P. C. *das Ganze* p. 256, 260, 261, 262, 263, 318.

Die letzte Ölung p. 262, 264, 265, 266, 267, 268, 272, 281, 282, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 294, 295, 297, 305, 324, 328, 335, 371.

Die Konfirmation p. 283, 284, 291, 302, 304, 305, 315, 317, 320, 322, 323, 324, 326, 328, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 337, 338.

Die Taufe p. 346, 347, 348, 349, 351, 352, 353, 356, 360, 364.
Die Buße p. 270, 272, 330, 331, 334, 345, 348, 350, 351, 352, 354, 355, 356, 357, 358, 360, 361, 363, 364, 381.
Die Schlüsselübergabe p. 357, 359, 362, 363, 365, 371.
Das Abendmahl p. 365, 367, 370, 377, 378, 381.
Die Ehe p. 366, 378, 379, 380, 382.

242/ Nicolas Chaperon, geb. 19. Oktober 1612 in Châteaudun, gest. gegen 1656 in Rom. Vgl. zu dieser Angelegenheit P. C. p. 206, 207, 209, 210, 211, 213, 216, 221, 222, 231, 248, 276, 277, 282, 283, 362, 369; und zur Biographie des Künstlers Mariette, Accedario T. 1, p. 354, F. p. 652, Dumesnil, Le peintre graveur français, Dussieux u. a. O. Chaperon war Schüler Vouets.

SIEBENTES KAPITEL

243/ F. p. 355 erwähnt im Jahre 1648 zum ersten Male „grands paysages". Darauf stützt sich unsere Behauptung, daß P. vor 1648 keine reinen Landschaften gemalt hat. In den Briefen kommen nur gegen Ende des Lebens Landschaften vor, sind aber nicht datiert.

244/ Man vergleiche zu diesem Problem Aufnahmen der Seinelandschaft um Les Andelys und Rouen — etwa Uferansichten mit dem vom Château Gaillard gekrönten Kalkfelsen im Hintergrund, die welligen Wiesengelände am Ufer, Blick auf die Eichenallee, die Groß- und Klein-Andelys verbindet, Blick vom linken Seineufer auf Rouen und Bonsecours, das Gelände um Schloß Bagneux — mit Aufnahmen römischer Landschaften — etwa Blick von der Scuola di Equitazione hinter dem Ponte molle über das wellige Gelände mit den Bergzügen im Hintergrund, Blick auf das Casale Crescenza links hinter der Station Due Ponti, Blick oberhalb des Casale über die Höhen, Blick vom Val di Pussino auf die umgebenden Höhen, Aufnahmen vom Albaner- und Nemisee, von Frascati und der Via Appia. — Man wird weder hier noch dort ein direktes Vorbild für ein Poussinsches Gemälde finden; aber in der Normandie und in der Campagna die Requisiten der Poussinschen Landschaften. Natürlich hat Poussin diese Motive benutzt, die Eindrücke aus den Sabinerbergen und die Erinnerungen an die breite, belebte Seine. Aber ein Vergleich der Naturbilder mit den Gemälden bleibt trotzdem ein Irrtum, von dem man sich am besten überzeugen kann, wenn man einmal Schweizer Landschaften oder Ebromotive mit Poussinschen Bildern vergleichen würde. Auch in diesen Ländern ließen sich Naturvorbilder finden — die Poussin allerdings nie sah. Und so erweist sich am schlagendsten das Unhaltbare dieser Vergleichungen.

245/ Vgl. die Neuausgabe des Angelus Silesius von Wilh. Bölsche, Jena 1903; hier nur eine Probe:

Ich bin so groß als Gott, er ist als ich so klein;
Er kann nicht über mich, ich unter ihm nicht sein.

246/ Vgl. Anna Tumarkin, Spinoza 1908. Wir erinnern hier auch an Eckermanns schöne Worte über Goethes Verhältnis zu Spinoza: Gespräche, Jena 1902, Bd. II, p. 112.

247/ Jetzt in der Galerie des Grafen Lanzkoronski in Wien. Da Graf Lanzkoronski eine eigene Publikation über diese Werke vorbereitet, versagte er die Erlaubnis, die Bilder hier zu reproduzieren.

248/ Im Interesse einer Darstellung, in der das Verwandte und Gleichartige zusammengestellt ist, konnte in diesem Kapitel die chronologische Reihenfolge der Bilder nicht strenge innegehalten werden. Die Chronologie der Bilder dieser Zeit möge der Leser aus dem Katalog entnehmen.

249/ F. p. 432.

250/ Auch Léon Bonnat, der Ingres noch persönlich gekannt hat, und dessen Urteil über diese Landschaft noch gehört hat, hält das Bild für zweifellos echt.

251/ Vgl. Lübcke, Neuerwerbungen der Berliner Galerie, Zeitschr. f. bild. Kunst 1874, Bd. IX, p. 446, findet diese Landschaft nicht konstruiert, nicht absichtlich, aber die Baureste befremdend.

252/ Zuerst Lübcke, siehe oben, dann Joseph Gramm, Ideale Landschaft, Freiburg 1912, Bd. II, Abb. 1 u. 2. Gerade diese Gegenüberstellung scheint für unsere Auffassung zu sprechen.
253/ F. p. 355 u. 356 Diogenes, die beiden Phokion-Landschaften und Landschaft mit dem großen Weg. P. C. p. 32 Diogenes. P. C. p. 258 Phocion.
254/ Aus diesen Gründen konnten wir uns nicht entschließen, eine Photographie dieser Kopie zu bringen.
255/ Eine Detailaufnahme dieser Prozession hätten wir gerne gebracht, um ein klassisches Beispiel von Poussins Impressionismus zu geben. Aber es wurde nur — sogar nach langwierigen Verhandlungen — die Erlaubnis für eine einzige Aufnahme gegeben. Vgl. F. p. 430. Am 19. März wurde in Athen Phocions Todestag gefeiert, an dem eine Prozession zu Ehren Jupiters veranstaltet wurde.
256/ F. p. 356.
257/ Auch Herr von Liphart in der Eremitage zieht das russische Exemplar vor. Immerhin ist das englische Exemplar, das der Konservator der Walker Galery für eigenhändig hält, aller Wahrscheinlichkeit nach eine Atelierarbeit, während die Kopie im Prado schändlich schlecht ist.
258/ F. p. 358.
259/ F. p. 358.
260/ Das Schloß neben der Augustinerabtei Nostell, die im XII. Jahrhundert gegründet wurde ist im XVIII. Jahrhundert neuerbaut worden. Zur gleichen Zeit wurde die Galerie im Schlosse angelegt. Der jetzige Besitzer ist Lord St. Oswald, second Baron Rowland Winn. Er führt seine Abstammung auf die northumbrische Königsfamilie zurück.
261/ F. p. 355, vgl. F. p. 391—395 die Farbenbeschreibung des Bildes. Philippe de Champaigne hielt am 7. Januar 1668 in der Académie de peinture einen Vortrag über dieses Bild; dort findet sich eine Bemerkung, auf die wir schon früher anspielten: „M. Poussin n'avait pas traité le sujet de son tableau avec toute la fidélité de l'histoire, parcequ'il en avoit retranché la représentation des chameaux dont l'Ecriture fait mention..." Henry Jouin, Conférences de l'Académie Royale p. 87 u. ff. Ingres hat dieses Bild kopiert; diese Kopie hängt seit 1873 im Museum zu Marseille. In Mireur ist noch eine Kopie erwähnt, die 1795 aus der Collection de Calonne für 3838 franes verkauft wurde.
262/ F. p. 357. Sébastien Bourdon hielt am 3. XII. 1667 einen Vortrag über das Bild in der Académie de peinture, verglich den letzten Blinden mit dem verwundeten Gladiator im Palazzo Farnese, den ersten mit Apollo, die sich umdrehende Frau mit der Venus von Medicis und fuhr dann fort: „Les couleurs dont le Christ est vêtu ne sont pas des couleurs que le peintre ait employées et mises les unes auprès des autres sans un grand raisonnement. C'est pour cela que M. Poussin en a fait la robe du Christ, parceque ce sont des couleurs douces auprès de la carnation, et qui pourtant sont des plus vives et des plus apparentes." Henry Jouin, Conférences de l'Académie p. 66 u. ff. Henry Lemonnier, L'art sous R. e M. p. 307 meint, daß einer der Blinden die Pose eines antiken Scherenschleifers habe. Das klingt wahrscheinlicher als Bourdons Vergleiche. In Windsor liegen zwei Studien zu diesem Bild. Manuel du Musée français T. I, Nr. 78. Beschreibung des Motivs im Vergleich zu Ev. Matthäus IX, 27.
263/ F. p. 356, P. C. Nr. 175, p. 406/07 Zurückweisung des Vorwurfs, daß das Wasserbecken zu groß sei.
264/ Vgl. über Poussins Selbstbildnis P. C. p. 376, 380, 399, 402, 405, 409, 411, 412, 414, 415, 416, 417, 418. F. p. 358 Journal du Voyage du Cavalier Bernin en France par M. de Chantelou Manuscrit inedit, publié et annoté par Ludovic Lalanne Gaz. d. B. A. 1877—1885 Bouchitté p. 222—228; und die übrigen Biographen des Künstlers; aus jüngster Zeit: Wilhelm Waetzold, Die Kunst des Porträts, Leipzig 1908, p. 353, 354, 355: „Das Pariser Eigenporträt übertrifft nun aber alle Erwartungen; es ist eine der schönsten Darstellungen eines bildenden Künstlers überhaupt. Der prachtvoll energische Kopf wendet sich dem Betrachter voll zu; in breiter ein-

quecentistischer Gebärde legt sich die Hand, das Organ des Malers, über die Kante eines auf den Schenkel gesetzten Skizzenbuches. Plastisch wie eine Büste steht die Gestalt im Raume, und es fällt einem ein, daß P. mit seinem Freunde du Quesnoy in Rom modellierte, wie dieser ihm beim Malen Gesellschaft leistete. Hinter dem Kopfe stehen an der Atelierwand hintereinander ein paar große Bilder, geschichtet wie die Hügellinien auf den heroischen Landschaften."

Vgl. für die verschollenen Bildnisse die Beschreibungen der Stiche: Andresen I—XVI. Die Beschreibung und Bewertung aller gestochenen Porträts würde über den Rahmen unserer Aufgabe hinausgehen.

265/ Waagen, Treasures of Art in Great Britain T. III, p. 16: „The Portrait of the sculptor Du Quesnoy, called Il Fiamingo, in an arm chair. Poussin, it is well known, did not paint many portraits; and it was therefore interesting to me to see the refined feeling for nature evident in the conception, and a colouring of the flesh pale indeed, but for him unusually clear, with a careful execution. The hands are admirably drawn." Im Katalog der Exhibition of the old masters, London Royal Academy, sind die Maße angegeben: „37 inches in high, 31 inches in large. Half figure, seated to right, striped coloured doublet, black mantle, large white coloured, his right hand rests on his hip, in his left he holds a sculptors tool; on a table beside him is a model of a women with a child in her arms." Seit dem Tode des Earl of Cooper sind mehrere Bilder aus Panshanger verkauft worden. Lady Cooper schrieb, daß ein solches Bild nie in ihrem Besitz gewesen wäre.

266/ Montpellier, Katalog Nr. 456. Auf der Rückseite steht auf einem aufgeklebten Zeitungsausschnitt mit Tinte: Avant que ce portrait fut rentoilé, on lisait sur la toile: Portrait de Jules Rospigliosi par Nicolas Poussin. Die Stiche, die in Andresen Nr. 1 u. 2 beschrieben sind, sind mit dem Bilde nicht identisch. Das Bild in Montpellier ist nicht oval, wie die Stiche. Es kann also höchstens eine freie Kopie des Originals sein. Das Bild in Montpellier ist konventionell aufgefaßt, gut gezeichnet und nicht in Poussinschen Farben gehalten. Wo das Poussinsche Original gewesen ist, hat kein Schriftsteller jemals angegeben. Vgl. auch P. C. Nr. 179, p. 412, Anm. 1. H. Chardon Les Fréarts p. 78.

267/ Chantelou zeigte am 23. VII das Porträt Bernini, der es sehr bewunderte. Am 16. VIII sah Bernini gemeinsam mit Chantelou bei dem Kaufmann Cérisier das zweite Selbstporträt, welches Bernini weniger ähnlich als das Chantelousche fand.

268/ Siehe den Katalog der Dresdner Galerie Nr. 729, p. 75: „Bildnis des Malers N. P., bezeichnet: Si Nomen a me quaeris N. Poussin 1640 F. Diese Inschrift scheint sich nur auf den Dargestellten zu beziehen. ‚V. E pinxit' steht auf einem Stich nach diesem Bilde von der Hand des Louis Ferdinand (gest. 1698 zu Paris), dem Sohne des Bildnismalers Ferdinand Elle." Wir haben diesen Bemerkungen nichts hinzuzufügen und halten das Porträt natürlich auch für keine eigenhändige Arbeit Poussins. Das Stella zugeschriebene Bildnis Poussins in der Galleria Pallavicini in Rom ist mäßig, schlecht erhalten und kaum von Stellas Hand.

269/ Poussins Anknüpfung an Raffael ist literarisch schon durch F. p. 401 bestätigt.

270/ Der Herzog erlaubte die Reproduktion seines Bildes nicht. Wir mußten uns daher mit der Aufnahme nach einem Stich begnügen. Der Stich gibt das Spiegelbild.

271/ Vgl. vor allem P. C. Nr. 194 u. 195; ferner auch P. C. p. 375, 379, 380, 385, 387, 389, 390, 392, 394, 395, 397, 398, 399, 401, 402, 407, 409, 423, 425, 427, 428, 429, 430, 433, 434, 436, 437, 438, 439, 440, 441, 457. F. p. 359. Smith, Andresen, Dussieux, Denio usw.

272/ F. p. 358. Eine Zeichnung dazu befindet sich in Chantilly, Nr. 165.

273/ F. p. 356. Zeichnung im Louvre und in der Ecole des Beaux-Arts in Paris. Über die letztere, die in Doucets Publikation der maîtres de dessins reproduziert worden ist, hat Jean Guiffrey sich folgendermaßen geäußert: „Ce dessin est la première pensée du tableau peint par Poussin en 1649, qui appartint successivement à M. Pointel et au président de Hallay, avant d'entrer dans la collection de Louis XIV (aujourdhui au Louvre). Il est intéressant à un double point de

vue. D'abord il nous fait connaître sous quelle forme l'idée d'un tableau venait au maître comment il la réalisait et quelles différences et quelles ressemblances on doit noter entre le premier croquis et l'execution définitive. Les ressemblances l'emportent de beaucoup sur les différences. L'arrangement d'un tableau trouvé, Poussin ne modifiait plus guère et parfois il exécutait définitivement que 4 ou 5 ans plus tard une œuvre dont il avait donné un dessin. En second lieu, cette étude nous montre combien sont différentes les qualités qui distinguent l'artiste dans le dessin et dans la peinture. On peut dire que chez le peintre ce sont les qualitées de dessinateur qui dominent, tandisque ce sont des qualités de peintre chez le dessinateur. La précision des lignes, l'exactitude des contours, la correction des formes sont les caractères essentiels par lesquels se distinguent les tableaux de Poussin. Dans ce dessin, au contraire, exécuté en pleine maturité, à un âge où sa main est encore ferme, l'artiste trace des contours tremblés comme un vieillard, des lignes molles à la place d'yeux, des lignes comme nez, des trous au lieu de bouche, aucune recherche d'expression. Par contre, les masses ombrées sont indiquées avec accent, les oppositions de blanc et de noir sont vigoureuses, les lumières sont franches, et on éprouve en présence de l'œuvre une impression d'énergique coloris que ne donne aucun des tableaux de Poussin. Il n'y a en somme d'identique entre l'œuvre dessinée et l'œuvre peinte que la composition et Poussin a bien fait de ne pas la modifier, car on n'en peut imaginer difficilement de mieux équilibrée et de plus harmonieuse dans sa simplicité."

274/ P. C. p. 211, 214, 219, 223, 225, 228, 229, 230, 233, 234, 238, 251, 252, 253. Abgebildet in Gault de Germain Tafel VII. Dieses Bild lehnt sich deutlicher an Domenichino an, ist aber auch freier und anmutiger.

275/ P. C. p. 406, 414, 415. F. p. 356.

276/ P. C. p. 81, 411.

277/ F. p. 359.

278/ Mengs, Hinterlassene Werke, Halle 1786, Bd. II, 188/89: „Wenn man bloß die Nebenwerke — in der Ehebrecherin — hinwegnehmen wollte, so würde es ein sehr mittelmäßiges Gemälde sein. Der Christus ist ebenso schlecht gemacht, und anstatt daß er aus den Anklägern eine Gruppe von Standespersonen machen und Christus als einen göttlichen Richter hätte vorstellen können, so sieht man, daß er sein Hauptaugenmerk auf die gleichgültigsten Personen in dem Gemälde verwendet hat. Bei seinem Pyrrhus ist der Hintergrund und die entferntesten Figuren jenseit des Flusses das Schönste; ebenso auch die Soldaten auf dem Vordergrund, welche zum Vorteil des Fechters wiederholt sind. Die Frauen sind sehr mittelmäßig. Überhaupt P. verabsäumte die Hauptsachen und die Episoden von seiner Composition sind das einzige, was man in seinen Gemälden bewundern muß. Er hatte nicht die erhabenen Ideen, wie Raffael; er wollte gelehrt scheinen und er erweckt den Verdacht von sich, daß er einige Gemälde bloß zur Prahlerei komponiert, um das was er gesehen und bey den Alten gelesen hat, wieder auszukramen. Er war nicht so edel und reizend als Raffael. Wenn er nach Erhabenheit trachtete so war er kalt, und wenn er reizend sein wollte, so verfiel er ins Kleine, Gemeine. Sein Ahasverus ist von eben der Kälte; Esther ist zwar schön, aber eine bloße Statue... Seine Hintergründe sind sehr schön; und sein ganzer Vorzug besteht hauptsächlich in dem was man die Oekonomie eines Gemäldes nennen kann, nämlich in der guten Vorstellung des Orts, wo die Handlung vor sich geht, und wo sich die Personen befinden, ohne sich viel um ihre Komposition zu kümmern."

ACHTES KAPITEL

279/ Das Bild ist nach Bevers Katalog von 1905 im Inventar als Originalarbeit P.s aufgeführt. Bever selbst nannte es trotzdem Kopie nach Poussin. Wir geben das Bild dem Meister wieder zurück, da kein Grund, an der Echtheit zu zweifeln, vorliegt. Vgl. F. p. 359.

280/ Vgl. F. p. 359; Smith p. 7, Nr. 11. Wiart, Catalogue des œuvres de peinture du musée de

Calais p. 22, Nr. 7 als attribué aufgeführt. Die weiteren Angaben sind falsch. Der jetzige Konservator des Museums ist Lehrer im Hauptamt und hat keinerlei Fachkenntnisse.
281/ Das Bild befindet sich auf Schloß Feldsberg. Der Verf. durfte es leider nicht sehen, da zur Zeit seiner Studienreise Schloß Feldsberg unzugänglich war. Vgl. F. p. 359.
282/ Es ist das einzige Bild in dieser Sammlung, das mit Recht den Namen Poussins trägt. Die Krankheit und jahrelange Abwesenheit des Besitzers verhinderten uns das Bild photographisch aufnehmen zu lassen. Wir mußten uns mit der Aufnahme nach einem Stich begnügen, die natürlich einen unzureichenden Eindruck des schönen Originals gibt. Vgl. P. C. p. 443 u. 448 vom 25. XI. 1658.
283/ Vgl. F. p. 361 und Louvre-Katalog.
284/ Vgl. F. p. 361/62; P. C. p. 457.
285/ Nach Braquemond, Du dessin et de la couleur, Paris 1885, p. 203—209.
286/ Nur E. Denio macht eine Ausnahme. Sie schreibt p. 84: „Vor diesem Bild empfand der Autor keinen Schauer, bekam auch nicht die Überzeugung, daß man diese Schöpfung als eins der schönsten Bilder, die je gemalt worden sind, bezeichnen darf." Den Autor dieses Buches, und nicht ihn allein, überlief ein Schauer, als er diesen Satz las. Dieses Schauern wurde chronisch bei Phrasen wie: „In der Jugend hat die Mythologie P. begeistert, in seinem Mannesalter bildete sie seine Erholung" (p. 113)...„Zuweilen sind die Geberden(!!)studien so übertrieben, daß sie an Zerr bilder erinnern, das letzte, was er bezweckeu wollte." „Es sind wenig Illustrationen vorhanden, die Beweise von Humor zeigen" (p. 115).
287/ Chambray, Idée de la perfection de la peinture .... Le Mans 1662.
288/ Henry Jouin, Conférences de l'Académie Royale de peinture et de sculpture, Paris 1883, p. 100/03.
289/ Diderot, œuvres, Ed. 1877, T. X, p. 389.
290/ Johann Rudolf Fuesslin, Allgem. Künstlerlexikon. Zürich 1763.
291/ Discours sur le P. Paris 1843.
292/ Leslie, John Constable d'après les souvenirs de Leslie traduits et avec une introduction par Léon Bazalgette, Paris 1905, p. 347. Dritter Vortrag über die Geschichte der Landschaft 9. VI. 1836.
293/ Delacroix, Literarische Werke, Leipzig 1912, p. 244.
294/ Durch jahrelangen persönlichen Umgang mit französischen Künstlern habe ich die besondere Verehrung, die Bonnat, Rodin, Maurice Denis, Picasso, Flandrin, Tobeen, Blot und Le Fauconnier diesem Werke Poussins zollen, kennen gelernt. Die Urteile zeitgenössischer Künstler über Poussin gedenke ich an anderer Stelle zu publizieren.
295/ Thomas Couture, Méthode et Entretiens d'atelier, Paris 1867, p. 187, 188, 247, 251 u. a. a. O.
296/ Sah in Poussin sein höchstes Ideal. Vgl. Paul Mantz, G. d. B. A. T. XII.
297/ Duranty, Promenades au Louvre Gazette des Beaux-Arts T. XV, p. 281 u. ff.
298/ Elie Roy, Poussin, Paysagiste Revue du XIXe siècle, T. 4, p. 342—369.
299/ Le Correspondant, 79. Jahrg., 10. VIII. 1907, p. 544—565. Hinter dem Pseudonym Jean Tarbel verbirgt sich ein aktiver, französischer Offizier. Er hat nach Bouchitté, Desjardins und Fontaine am schönsten und tiefsten über P. geschrieben; besonders schön sind seine Analysen der Landschaften und des Winters.
300/ In Privatbriefen an den Autor. Châteaubriant arbeitet an einem Roman, dessen Held Poussin ist.
301/ Bürger-Thoré, Französische Kunst des XIX. Jahrhunderts, Leipzig 1911, T. I, p. 128.
302/ B. p. 39/40.
303/ P. C. p. 342 (23. IX. 1646 schreibt, daß er 35 Tage krank war), 390; B. p. 35; F. p. 437.
304/ P. C. Nr. 200, p. 447.
305/ P. C. Nr. 202, p. 450.
306/ P. C. Nr. 208, p. 458/59.

307/ P. C. Nr. 211, p. 465; Passeri p. 417; Advielle p. 121.

308/ Bibl. nat. Corresp. de l'abbé Nicaise suppl. fr. 1598, T. IV, lettre 25.

309/ Wir glaubten uns über den Verkehr P.s in den letzten Jahren, die Krankheit, den Tod kurz fassen zu können, das Testament und den Nachlaß P.s nicht noch einmal hier zum Abdruck bringen zu müssen. Das Wesentliche über den Verkehr P.s in Rom ist in früheren Teilen des Buches gesagt worden. Ob Poussin mit Velasquez vorübergehend in persönliche Beziehungen getreten ist, ist nicht bekannt. Kunsthistorisch ist diese Frage auch bedeutungslos. Da es Tagebücher aus seinem römischen Kreise nicht gibt, wissen wir keine Einzelheiten aus seinem freundschaftlichen Verkehr mit Félibien, Bellori, Passeri, Vigneul Marville und aus seinem häuslichen Leben. Die allzuhäufig zitierte Anekdote Belloris p. 37 erschien uns zu belanglos. Über P.s Krankheit und Tod vgl. P. C. Nr. 213, p. 478/481. Brief von Jean Dughets an Chantelou; ferner Bellori p. 35; F. p. 366/67; Passeri p. 417; Advielle p. 111/122.

Über sein Testament vgl. P. C. Nr. 212, p. 466/478; F. p. 368; Advielle p. 155/164.

In P.s C. ist neuerdings das Testament abgedruckt und kommentiert worden, so daß es uns überflüssig schien, dasselbe hier noch einmal zu wiederholen, zumal es kunsthistorisch nichts Wissenswertes enthält und sich keinerlei neue Schlußfolgerungen daran knüpfen lassen.

NEUNTES KAPITEL

310/ Wir stellen hier die hauptsächlichste moderne Literatur zu dieser Frage zusammen:

Henri Taine, De l'idéal dans l'art. Paris 1867.

E. Krantz, Essai sur l'esthétique de Descartes. Paris 1882.

Henry Jouin, Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture, recueillies, annotées et précédées d'une étude sur les artistes écrivains. Paris 1883.

Braquemond, Du dessin et de la couleur. G. Charpentier, Paris 1885, p. 203—209.

Henri Lemonnier, L'art français au temps de Richelieu et de Mazarin, Paris 1893, T. II, Kap. III T. III, Kap. 1.

André Fontaine, Conférences inédites de l'Académie royale de peinture et de sculpture d'après les manuscrits des archives de l'école des Beaux-Arts. Paris ohne Datum gegen 1895.

L. Courajod, Ecole du Louvre. Paris 1895.

André Fontaine, Les Doctrines d'art en France, Peintres, Amateurs, Critiques. De Poussin à Diderot. Paris 1909.

André Fontaine, Les Collections de l'Académie royale de Peinture et sculpture. Paris 1910.

Henri Lemonnier, L'art français au temps de Louis XIV, Paris 1911, T. I u. T. II.

Henri Lemonnier, L'art moderne, Paris 1913, p. 79 u. ff., 197 u. ff.

Louis Hautecœur, Rome et la renaissance de l'antiquité. Paris 1912.

Aufsätze:

Louis Bertrand, L'art français à Rome. La revue des deux mondes 1904, Bd. I, p. 354 u. ff., p. 597 u. ff.

Ferdinand Brunétière, La critique d'art au XVIIe siècle. La revue des deux mondes VII 1883, T. LIII, p. 207/220.

Victor Cousin, De l'art français au XVIIe siècle. La revue des deux mondes 4853, T. XXIII, p. 876/880.

Louis Hourticq, L'art académique. Revue de Paris 1904, Mai u. Juni.

Hans Tietze, Besprechungen von Fontaines Büchern. Kunstgesch. Anzeigen 1909, Nr. 3.

Hans Tietze, Besprechungen von Lemonnier 1911, Nr. 1/2.

311/ Franciscus Junius, De pictura veterum. Amsterdam 1637.

312/ Discours de M. Le Brun: Sentiment sur le discours du mérite de la couleur par M. Blanchard 9. I. 1672. Fontaine, Conférences p. 37. Der ganze Vortrag ist für diese Frage sehr interessant.

313/ In dieser Schrift hat, wie Fontaine in Les doctrines p. 69 zuerst nachgewiesen hat, Le Brun teils die Schrift des Arztes Marin Cureau de la Chambre, L'art de connaître les hommes et le caractère des passions liv. I, chap. III, teils Descartes Traité des passions skrupellos ausgebeutet. — Ein Beweis, daß sich die Anschauungen der Poussinisten teilweise aus Descartes (der mit ihren Schlußfolgerungen wohl nicht einverstanden gewesen wäre) herausentwickelt haben. So einseitig, wie Le Brun Poussin interpretiert hat, hat er auch Descartes entstellt.

314/ Uns scheint, daß Fontaine die liebevolle und feinfühlige Analyse Félibiens von Eliezer und Rebecca, die Seiten, in denen er seine warme Würdigung Poussins begründet hat (p. 437—439), zu gering einschätzte. Gewiß drehte er sich nach dem Wind, wenn er vielen anderen Künstlern akademischer Observanz Lob spendete, aber seine Anerkennung Poussins ist von natürlicher Wärme getragen. Fontaine, Les doctrines p. 41/60.

315/ F. p. 437.

316/ Vgl. über David: Thomé de Gamond, La vie de David. Paris 1826.

E. J. Délécluze, Louis David et son école. Paris 1855.

Ernest Chesneau, Louis David. Paris 1864.

Auch Gustav Paulis Aufsatz über die David-Ausstellung im Petit Palais. Kunst und Künstler, Jahrg. XI, Heft XI.

317/ Vgl. über Ingres: Boyer d'Agen, Ingres. Paris 1909.

J. Momméja, B. Ingres. Paris 1905.

Maurice Denis, Théories. Paris 1912.

Man entnehme aus unserer kurzen Erwähnung Davids und Ingres' nicht etwa eine Geringschätzung ihres Gesamtschaffens. Die Betrachtung beider Künstler überschreitet den Rahmen unseres Buches.

318/ Carlo Ridolfi, Meraviglie dell' arte overo le vite de gl'illustri pittori veneti e dello stato. Venetia 1648.

319/ Fontaine, Conférences p. 36.

320/ Roger de Piles, Dialogue sur le coloris 1673, p. 69.

Roger de Piles, Cours de Peinture par principes. Paris 1708, p. 19.

Vgl. auch die groteske Balance des peintres am Ende des letzten Buches p. 489 u. ff., die das Akademische von de Piles in grelles Licht setzt.

321/ P. R. Castel, L'optique des couleurs. Paris 1740, p. 39, 105, 23.

322/ Der Streit der Poussinisten und Rubenisten hat in seinen Gegensätzen von Plastisch und Malerisch, strenger Nachahmung der Antike und feinerer Interpretation der Antike, gepaart mit Natürlichkeit, auf literarischem und philosophischem Gebiet Parallelen, die bei einer gründlichen Behandlung des Themas wesentlich in Betracht gezogen werden müssen. Boileau, La Fontaine und La Bruyère standen Perrault, Fontenelle und Fénélon gegenüber. Wie die Anschauungen der letzteren in die Ästhetik des XVIII. Jahrhunderts übergingen, geht ganz über unser Thema hinaus.

NAMEN-VERZEICHNIS

Die Bibliographie ist hier nicht noch einmal registriert worden

Abate, Nicolo dell', 28, 29, 437.
Achillini, Claudio, 48.
Adam, 402, 403.
Advielle, 7, 33, 34, 315, 324, 326, 334, 336, 342, 438, 439, 445, 460.
Agincourt, Seroux d', 293.
Aiguillon, Herzogin von, 75.
Albani, Francesco, 52, 54, 60, 158, 358, 443, 450.
Alberti, Leone Battista, 68, 371, 441, 442.
Aldobrandini, Pietro, 349.
Algardi, Alessandro, 58, 59, 60, 67, 68, 189, 193, 204, 315, 440.
Alhazen, 68, 442, 453.
Altdorfer, 229.
d'Amboise, Louis, 437.
Amyot, 30.
Andresen, A., 17, 39, 42, 270, 271, 272, 439, 447, 450, 457.
Ange, Jean, 203.
Angoulême, Jacques d', 366.
Anna von Österreich, 209, 338.
Aretino, 47.
Ariost, 47, 350, 353, 357, 404.
Argenville, Dezallier d', 415, 448.
Argronne, Bonaventure d', 320.
Aristides, 362.
Aristoteles, 451.
Arnauldet, Thomas, 438.
Arpino, Cavaliere d', 57.
Arras, Nicolas d', 366.
Arudini, 203.
Aubigné, Theodore Agrippa d', 330.
Audran, Georges, 109, 267.
Auguier, Michel, 368.
Aurillac, Baron d', 39.
Auvry, 203.
Avice, Henri, 438.
Bachelier, Nicolas, 366.
Baciccia, Giambattista Gaulli detto, 267.
Bacherot, Jérome, 437.
Bacon, Francis, 26.
Baglioni, 441.
Bagnacavallo, Bartolomeo da, 28.
Bagneux, Comte de, 165.
Baldinucci, 54, 324, 440, 441.
Balzac, 25, 437.
Bandello 47.
Barberini, Francesco, Cardinal, 64, 68, 74, 75, 80, 93, 189, 222, 252, 315, 377, 379, 440, 441, 443.
Barberini, Maffeo siehe Urban VIII.
Barocci, Frederico, 52, 237.
Barrière, Dominique, 368.
Bartolomeo, 357.
Barthélemy, E. de, 326.
Bassano, 417.
Baudet, Etienne, 368.
Baudisson, François, 368.
Bay, 258.
Bazalgette, Léon, 459.
Béarn, Comtesse de, 374, 377, 378.
Beatrizet, Nicolas, 366.
Becjeame, Luc, 437.
Becker, H. Wolfgang, 17, 436.
Bellange, 316.
Bellay, Du, 30.
Bellori, 25, 31, 33, 37, 39, 41, 65, 67, 68, 74, 91, 138, 154, 190, 197, 293, 297, 314, 318, 322, 324, 325, 333, 408, 437, 438, 440, 441, 443, 448, 449, 450, 459, 460.
Belly, Jacques, 366.
Bembo, 47.
Benedetti, Abbé Elpidio, 189, 447, 448, 450.
Bentivoglio, Kardinal Guido, 365.

Berger, Ernst, 412.
Bernadier de Brescia, 437.
Bernard, Emile, 155, 234.
Bernard, Nicasius, 202.
Bernico, 438.
Bernini, 59, 60, 68, 80, 141, 155, 166, 188, 189, 265, 267, 314, 319, 360, 363, 441, 447, 456, 457.
Berthelet, Guillaume, 366.
Bertolotti, A., 314, 368, 445.
Bertrand, Louis, 460.
Bever, 458.
Blanc, Charles, 7, 42, 226, 437.
Blanchard, 299, 368.
Blondel, Albert, 151.
Blot 286, 459.
Böcklin, Arnold, 41.
Boileau, 454, 461.
Boisgarnier, M. de, 415.
Bologna, Giovanni da, 140.
Bölsche, Wilhelm, 455.
Bonaventure, 334, 335.
Bonnaffé, 154, 314, 446, 449, 454.
Bonnat, 289, 459.
Boret, E., 447.
Bosse, Abraham, 316.
Both, Jean und Andries, 365.
Bottari, 314, 315, 317, 321, 364, 443.
Botticelli, 356, 357.
Bouchard, J., 41, 43, 439.
Bouchitté, 7, 226, 437.
Bouillon, Herzog von, 387.
Bouillon, Jean, 439.
Boulanger, J. R., 338.
Bourdelot, 198, 400, 449, 450.
Bourdon, Sebastien, 202, 300, 368, 444, 456.
Bourgogne, Maguerite de, 330.
Bouzonnet, Antoine, 293.
Bracciolini, 48.
Branchi, 203.
Braquemond, 459, 460.
Breuer, 413.
Bril, Paul, 365.
Britel, Pierre, 338.
Brockes, B. St., 353.
Bronzino, Angelo, 63, 355.
Brunn, Heinrich, 159.
Brunetière, Ferdinand, 460.
Bruno, Giordano, 47.
Bryan, 151.
Buchanan, 445.
Burkhardt, Jakob, 17, 436.
Calcar, Johann von, 441.
Calderon, 26.
Callot, 316.
Calvaert, 54, 443.
Cantora, di Bologna, 437.
Caravaggio, Michelangelo, 52, 57, 64, 65, 229, 417.
Caravaggio, Polidoro da, 246, 367.
Caraffe, Arnaule Charles, 226, 454.
Carracci, 19, 50, 52, 59, 60, 63, 77, 87, 98, 102, 106, 114, 116, 117, 118, 124, 125, 152, 158, 229, 266, 304, 319, 355, 358, 383, 394, 407, 439, 442, 443.
Carlisle, Lady of, 156.
Carnabita, L. Massenta, 374.
Caron, 31.
Carstens, 303.
Castel, R. A., 309, 461.
Castelvetro, 405, 451.
Castiglione, Giovanni Benedetto, 47, 58, 249.
Castro, Guillen de, 26.
Catharina II., 226.
Catherinot, 300.
Catull, 357.
Catt, de, 152, 446.
Caylus, Graf, 13, 435.
Cellini, Benvenuto, 28, 141.
Cennini, 418.
Cerisier, 198, 265, 457.
Cézanne, 11, 260, 288, 289, 307.
Chambray, Roland, Fréart de Chantelou, sieur de, 178, 179, 189, 192, 193, 209, 285, 286, 292, 297, 298, 314, 315, 316, 317, 320, 408, 459.
Chambray, Charles Fréart de, 371.
Chalette, 317.

Champagne, Jean, 368.
Champaigne, Philippe de, 39, 202, 267, 299, 439, 449, 456.
Chantelloup, Favry de, 317.
Chantelou, Paul Fréart, sieur de, 149, 155, 156, 165, 166, 167, 175, 178, 184, 186, 188, 189, 191, 192, 193, 194, 198, 203, 204, 208, 209, 216, 217, 219, 230, 232, 234, 263, 264, 265, 270, 275, 290, 291, 314, 317, 322, 323, 324, 371, 374, 377, 378, 387, 389, 391, 400, 402, 409, 446, 448, 449, 450, 451, 456, 457.
Chanvalon, Marquis de, 316.
Chapelain, 41, 176.
Chaperon, 233, 366, 368, 455.
Chardin, 268.
Chardon, 314.
Charles X, 324.
Chasteau, Guillaume, 139, 368.
Châteaubriand, 286, 293, 459.
Chateaubriant, A. de, 459.
Chaumont, Joachim de, 343.
Chavannes, Puvis de, 11.
Chavigni, de, 387.
Chennevières, 7, 314, 315, 316, 317, 318, 334, 337, 338, 369, 375, 388, 437, 448, 449.
Chérnel, A., 448.
Chesneau, Ernest, 461.
Christine, Königin von Schweden, 318, 365.
Cicero, 352, 362.
Cinq-Mars, 387, 448.
Cittadini, Piero Francesco, 58, 249.
Clemens X., 318.
Clément, Charles, 442.
Clouet, 30, 331.
Colbert, 319.
Collignon, François, 368.
Colonna, Girolamo, 448.
Conca, Fürst von, 349.
Constable, 286, 459.
Cook, Sir Frederic, 139, 142, 144, 444.
Cooper, Lady, 457.
Corbière, Comte, de, 317.
Corbinelli, 439.
Cordier, Nicolas, 366.
Corneille, 136, 138, 210, 219, 220, 221, 354, 451.
Cornelius, 234,
Corot, 148, 257, 285.
Correggio, 28, 50, 51, 103, 246, 296, 417.
Cortona, Pietro da, 19, 58, 59, 60, 63, 83, 90, 115, 117, 118, 119, 141, 142, 188, 189, 194, 204, 213, 315, 351, 352, 358, 369, 441.
Cotteblanche, 198.
Courajod, L., 460.
Courtepée, 439.
Courtois, 32, 368, 438, 454.
Cousin, Victor, 460.
Couture, 286, 459.
Coypel, Noël, 286, 343, 439.
Creseenzio, Melchior, 349.
Crespi, 229.
Crozat, 129, 377.
Cureau, Marin de la Chambre 461.
Damasse, Alphonse, 437.
Dati, Carlo, 315.
David, Jacques Louis, 11, 151, 226, 302, 303, 461.
Decamps, 286.
Dejob, Charles, 440.
Delaeroix, 11, 76, 161, 162, 286, 446, 459.
Delaisement, Marie, 323, 325, 326, 327, 332, 438.
Delaisement, Nicolas, 326.
Delaune, Etienne, 31.
Déléchure, E. J., 461.
Denio, Elisabeth, 7, 14, 25, 42, 324, 334, 335, 436, 437, 459.
Denis, Maurice, 286, 459, 461.
Derain, 250, 260.
Dernet, Claude, 366.
Deseartes, 160, 161, 219, 221, 222, 299, 354, 453, 454.
Desgodez, 364.

Desjardins, 226, 318, 437, 451, 453, 454, 459.
Diderot, 147, 286, 459.
Didot, Firmin, 318.
Dimier, L., 29, 437.
Domenichino, 17, 19, 55, 56, 59, 60, 67, 77, 78, 83, 84, 85, 86, 87, 117, 124, 137, 138, 218, 224, 247, 248, 256, 260, 267, 275, 304, 315, 360, 384, 394, 407, 440, 442, 443, 458.
Dominique, 392.
Donela, Giovanni Francesco (da Carpi), 437.
Dorigny, Michel, 348, 370.
Doucet, 457.
Douglas, Langton, 37.
Drevet, 42, 439.
Drouais, G. J., 302.
Dubois, Ambroise, 30.
Dubreuil, Toussain, 30.
Duchesne, Nicolas, 38, 217, 439.
Dufourny, 317.
Dufresnoy, Alphonse, 298, 320, 321, 354, 368, 454.
Dughet, Anna Maria, 95.
Dughet, Gaspard, 96, 125, 249, 257, 293, 314, 375.
Dughet, Jacques, 95.
Dughet, Jean, 67, 68, 71, 96, 194, 198, 202, 208, 257, 258, 259, 270, 293, 314, 322, 324.
Dumesnil, J., 315, 440, 455.
Dumonstier, Daniel, 267.
Dundas, Sir Lawrence, 230, 454.
Duplan, 334, 335.
Dupré, Gabriel, 267.
Dupuy du Grez s. Grez, Dupuy du.
Du Quesnoy, François, 67, 68, 188, 189, 193, 194, 265, 315, 365, 441, 445, 457.
Duranty, 286, 459.
Durant (Dichter), 338.
Dürer, Albrecht, 68, 441.
Dusommes, 375.
Dussieux, 265, 446, 455.
Dyck, van, 200, 365.
Eckermann, 16, 436.
Edwards, 375, 377, 378.
Eggenberg, Fürst, 75, 319, 442.
Elle, Ferdinand, 31, 32, 331, 437, 457.
Ellesmere, Lord, 167.
Elsheimer, Adam, 365.
Enghien, Herzog von, 314.
Errard, Charles, 67, 178, 179, 209, 371, 372, 373.
Erard, Sébastien, 151.
Estrée, Marschall d', 182, 447.
Euklid, 317.
Fage, Nicolas de, 194, 368.
Farjat, Benoit, 368.
Favier, 212.
Fea, 444.
Félibien, 12, 25, 31, 33, 34, 35, 36, 38, 39, 40, 41, 64, 65, 66, 67, 68, 74, 75, 76, 91, 134, 138, 154, 166, 190, 192, 197, 202, 220, 224, 230, 251, 253, 258, 260, 269, 270, 271, 276, 278, 290, 300, 301, 314, 315, 316, 317, 319, 322, 324, 326, 332, 336, 348, 360, 369, 374, 378, 379, 388, 394, 414, 437, 438, 440, 442, 443, 444, 446, 448, 449, 453, 454, 455, 456, 459, 460, 461.
Fénélon, 461.
Ferain, Nicolas, 327.
Fernow, 88, 443.
Fittler, J., 444.
Flandrin, 286, 459.
Fontaine, André, 297, 459, 460, 461.
Fontenay Mareuil, Marquis de, 319.
Fontenelle, 461.
Fountaine, Andrew, 40.
Fouquet, Abbé Louis, 219.
Fouquet, Jean, 26, 30, 245.
Fouquet, Oberintendant, 219, 451.
Fouquier, Jacques, 201, 202, 204, 206, 316, 392.
Fragonard, 213.
Franz I., 27, 28, 340.
Frangipani, Mario, 59.

Fréart, Paul, sieur de Chantelon s. Chantelon.
Fréart, Roland, sieur de Chambray s. Chambray.
Fréminet, Martin, 30.
Fresne, Nicolas Annequin, 269.
Fresne, Raphael Trichet du, 371, 372, 373, 377, 378, 390.
Freyhold, 411.
Friedrich der Große, 446.
Friesz, Othon, 250.
Fuesslin, Johann Rudolf, 459.
Füger, F. H., 302, 303.
Furini Francesco, 58.
Fuzet, 449.
Gaget, François, 334, 335.
Gantrel, 42, 439.
Garafalo, 229.
Gargiulo, 249.
Gascar, Henry, 368.
Gassendi, 198, 400.
Gault de Saint-Germain, 7, 128, 226, 282, 437, 458.
Gautier, Théophile, 147.
Geisenheimer, H., 440, 447.
Genelli, 303.
Géricault, 76, 162.
Ghirlandajo, David, 140, 356.
Gide, André, 205.
Gillet, Louis, 342.
Gimignano, 77, 249, 442.
Giorgione, 246, 417.
Giotto, 50, 218, 229, 244.
Girard, Salomon, 202.
Gisors, Alphonse de, 439.
Giulio, Paolo, 437.
Goethe, 16, 17, 44, 250, 286, 307, 308, 436, 439, 450.
Goltzius, St., 317.
Gondi, François de, 41, 74, 439.
Gonse, Louis, 155, 231, 450.
Gonzaga, 246.
Graham, Maria, 7, 226, 437, 445.
Gramm, Joseph, 456.
Gregor XV., 362.
Grenze, 302.
Grez, Dupuy du, 316.
Grimm 147.
Grisoit, 450.
Gronau, Georg, 413.
Grünewald, 229.
Guarini, 47, 349, 350, 357, 358.
Gueffier, C. P., 439.
Guercino, 57, 383.
Guhl, 389.
Guiffrey, 232, 445, 454.
Gurlitt, 14, 436, 441.
Hamilton, Garin, 302.
Haendke, Berthold, 345.
Hanotaux, 447.
Harcourt, Lord, 79, 80, 443.
Hauser, A., 414.
Hautecœur, Louis, 364, 371, 460.
Heintz, Joseph, 344, 345, 348.
Henri III., 324.
Henri IV., 323, 324, 325, 326, 331, 332, 338, 341.
Herzfeld, Marie, 445.
Hire, Laurent de la, 178.
Hirth, G., 14, 436.
Hoëy, de, 30.
Hofmannswaldau, 353.
Homer, 353, 450.
Honthorst, 320.
Hope, H., 151, 444.
Horaz, 352, 357.
Hourticq, Louis, 460.
Hoven, N., 454.
Hugnier, 374.
Imola, Innocenzo da, 28.
Ingres, 11, 151, 251, 252, 268, 303, 455, 456, 461.
Ioconde, 437.
Isselbergh, 320.
Jabach, 275.
Jouanny, 316, 318, 375, 444.
Jouin, Henri, 446, 456, 459, 460.
Junius, Franziscus, 298, 299, 460.
Justi, K., 14, 436.
Karl VIII., 27.

Klopstock, 450.
Koch, 249.
Krantz, 460.
Krause, Theodor, 411.
Kugler, Franz, 14, 436.
La Bruyère, 46.
Lacombe, 449.
Lacroix, Paul, 330.
La Fontaine, 454, 461.
La Fleur, Guillaume, 368.
Laire, Sigismund, 365.
Laisement, Marie de, siehe Delaisement.
Lalanne, Ludovic, 456.
Lallemant, Georges, 31, 38, 437, 438, 439.
Lanfranco, Giovanni, 56, 63, 355, 366.
Lange, Konrad, 17, 437.
Lange, Julius, 14, 436.
Lansson, G., 447, 451.
Lanzi, 442.
Lanzkoronski, Graf, 256, 455.
La Paumelière, 438.
Larcher, 68, 441.
Largeault, Abbé, 438.
La Rochefoucauld, siehe Rochefoucauld.
La Saussaye, 438.
Latour, Le Blond de, 300, 415.
Lavisse, 447.
Le Blond de Latour, siehe Latour, Le Blond de.
Le Brun, Charles, 166, 167, 178, 202, 208, 219, 282, 299, 300, 307, 308, 331, 439, 460, 461.
Lechevallier-Chevignard, 318.
Le Clerc, 203.
Le Comte, Florent, 317.
Le Fauconnier, 286, 459.
Le Grand, 196.
Leibniz 161.
Lemaire, Jean, 67, 179, 180, 183, 186, 187, 202, 205, 208, 257, 259, 316, 367.
Le Maire, François, 368, 400.
Lemaire, Pierre, 293, 368.
Le Menier, Jacob, 368.
Lemercier, 200, 201, 202, 316, 395.
Lemonnier, Henri, 297, 330, 364, 445, 456, 460.
Le Moine Claude, 325, 326, siehe auch Le Moyne.
Lemoyne, P., 176, 293.
Lenain, 331.
Le Nôtre, 446.
Leo X., 26.
Leonardo da Vinci, 26, 27, 68, 125, 138, 148, 179, 209, 317, 371, 372, 373, 374, 375, 378.
Leppi, 48.
Leroux, 259.
Lesueur, Eustache, 178, 202.
Leslie, 459.
Letaronilly, 364.
Letellier, G., 326, 336.
Letellier, Mathias, 292, 438.
Letellier, Nicolas, 327.
Le Vau, 203, 368, 402.
Levieux. Reynaud, 368.
Ligorio, Pirro, 196.
von Liphart, 456.
Lippi, Filippo, 246.
Livius, 352.
Loir, Nicolas Pierre, 286.
Lomazzo, 316, 440.
Lope de Vega, 26.
Lorenzo, Ambrogio, 437.
Lorenzo Magnifico, 357.
Lorrain, Claude, 58, 96, 193, 249, 258, 293, 367, 416, 417.
Lotheisen, Ferdinand, 330.
Louvet, Pierre, 335.
Loysel, Antoine, 335.
Loyola, Ignatius, 38.
Lübcke, 14, 436, 455, 456.
Lucian, 454.
Ludovisi, Kardinal, 59.
Ludwig X., 330.
Ludwig XIII., 183, 197, 209, 314, 330, 332, 335, 386, 448, 451.
Ludwig XIV., 341.
Ludwig, Heinrich, 416, 417, 443.

Lyle, 452.
Lyon, Corneille de, 30.
Magne, Emile, 447, 448.
Malvasia, Carlo Cesare, 440, 441, 442, 443.
Mancini, Lorenzo, 189.
Manet, 64.
Manetti, Giovenale, 362.
Mansart, 198.
Mantegna, 156, 160, 218, 219, 229, 356, 357, 359, 450.
Mantua, Herzog Ferdinand von, 53.
Mantz, Paul, 459.
Maratta, Carlo, 446.
Marcus Tullius, 406.
Marées, 288, 289.
Maréssal, Antoinette, 335.
Maressal, Jean, 338, 339.
Mariette, 316, 437, 449, 455.
Marino, Giovanni Battista, 36, 38, 40, 41, 43, 47, 51, 62, 63, 349, 350, 351, 352, 353, 354, 358.
Marolles, 314.
Marqute, 251.
Marville, Vigneul, 320, 460.
Masaccio, 160, 218, 359.
Massé, 139.
Massimi, Kardinal, 39, 67, 192, 286, 377.
Matheo, 91.
Mauroy, de, 129, 198, 278, 291, 445.
Mazarin, 64, 150, 151, 174, 179, 189, 198, 209, 219, 261, 445, 446, 447, 448, 449.
Mazzuchelli, 440.
Medicis, Cosimo de, 316.
Medicis, Marie de, 448.
Medicis, Maria de, 35, 332, 338, 349.
Meier-Graefe, 17, 437, 445.
Mellan, Claude, 203, 267, 317, 368, 449.
Mellin, Charles, 366.
Melzi, 27.
Mengs, 13, 14, 17, 435, 458.
Mercier, Schatzmeister in Lyon, 279.
Metella Cäcilia, 363.
Mettra, 152, 446.
Michel de Bordeaux, 439.
Michelangelo, 50, 51, 62, 139, 179, 304, 306.
Michel, Théodore, 326.
Mignard, Pierre, 193, 267, 315, 320, 368, 444.
Millet, 258, 286.
Milton, 450.
Mireur, 445, 456.
Mohn, Fr., 17, 436.
Molière, 351.
Mola, Francesco, 193.
Molé, Kanzler, 374, 378.
Momméja, J. B., 461.
Monaco, Fürst von, 317.
Monier, Charles, 286.
Monnoyer, Baptiste, 343.
Montaiglon, 27.
Montmort, Madame de, 270, 280, 290.
Morell, 213, 450.
Mornay de Duplessis, Philippe de, 342.
Morrison, Captain Archibald, 155.
Mosnier, Jean, 194, 331.
Müntz, 449.
Murray, Fairfax, 73, 443.
Muther, 14, 436.
Naldini, Lorenzo, 28.
Napoleon, 226.
Naudé, Gabriel, 193, 198, 205, 400.
Nicaise, Abbé, 293, 315, 316, 320, 405, 460.
Nielsen, Chr. W., 226, 454.
Nigetti, Matteo, 444.
Ninet, 30.
Noailles, 376, 377, 378.
Nodier, Charles, 323.
Noyers, Sublet de, 178, 179, 180, 181, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 193, 194, 195, 196, 197, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 208, 209, 216, 314, 315, 317, 386, 387, 392, 394, 395, 400, 401, 445.
Oliva, Pater, 46, 440, 443.
Olivier, 249.

Orléans, François d', voir Pellegrino.
Orléans, Gaston d', 387.
Ovid, 352, 357, 358.
Pader, Hilaire, 300, 316, 317.
Pagenin, Guido, Gln., 437.
Palma, Giacomo, 63, 355.
Parmeggianino, 28, 46, 50.
Pascal, 177, 210, 211, 221, 449, 451.
Pascoli, L., 443.
Passard, 198, 258.
Passeri, 68, 74, 83, 94, 190, 292, 320, 437, 441, 443, 448, 450, 460.
Patin, 198, 400.
Pattison, Em. F. S., 314.
Pauli, Gustav, 461.
Peiresc, 267.
Pellegrino, Francisco, 28.
Périer, 320.
Perlau, Henry, 202, 203.
Perrault, 308, 461.
Perrier, François, 366.
Perugino, 238.
Pesne, Jean, 203, 226, 228, 267.
Petit de Juleville, 447.
Petri, Giorolamo da, 48.
Peyron, 302.
Philippe, Charles Louis, 205.
Picard, 202, 212.
Picasso, 286, 459.
Piganiol, 335.
Piles, Roger de, 202, 203, 309, 316, 321, 461.
Pilou, 31.
Pius IV., 362.
Pius V., 362, 363.
Plato, 358.
Plotin, 358.
Plinius, 362.
Poilly, de, 270, 282.
Pointel, 232, 258, 260, 261, 264, 265, 270, 271, 272, 273, 452, 457.
Pollak, Oskar, 440.
Poissant, Thibaud, 368.
Polly, Francesco, 368.
Ponti, 203.
Polygnot, 362.
Pordenone, 50.
Porta, Giacomo della, 51.
Posse, Hans, 17, 437, 440, 441, 443, 445.
Poussin, Jean, 324, 325, 326, 327, 336, 400, 438.
Pozzo, del, 64, 74, 80, 88, 93, 95, 172, 174, 189, 192, 193, 194, 195, 198, 199, 204, 205, 208, 222, 232, 237, 315, 340, 371, 377, 378, 379, 392, 393, 401, 443, 444, 446, 447, 450, 452.
Primaticcio, Francesco, 28, 29, 30, 401.
Puis, Chevalier du, 390.
Quesnel, P., 293.
Quincy, Quatremère de, 317, 318.
Quentin, Nicolas, 439.
Quintiliano, 406.
Racan, de, 41.
Racine, 454.
Raffael, 12, 13, 27, 33, 50, 51, 53, 60, 69, 71, 72, 73, 78, 88, 91, 98, 103, 156, 158, 160, 162, 171, 172, 199, 215, 218, 219, 222, 224, 236, 237, 238, 260, 269, 273, 274, 275, 277, 304, 319, 351, 357, 359, 360, 362, 363, 457.
Raimondi, Marcantonio, 32.
Ramdohr 14, 435, 450.
Ranke, Leopold von, 440.
Ratabon, 316, 317.
Réaux, Tallemant des, 316, 447.
Reber, 14, 436, 449.
Regnet, C. A., 17, 436.
Reinhart, 249.
Reiset, 437, 450.
Rembrandt, 102, 171, 443.
Rémond, Georges, 318.
Remy, 400.
René, König, 26.
Reni, Guido, 19, 52, 53, 55, 56, 60, 63, 77, 84, 85, 87, 124, 125, 141, 211, 212, 229, 261, 275, 276, 296, 352, 355, 360, 370, 383, 384, 385, 443.

Renouard, 374, 375, 377, 378.
Requin, Abbé, 334.
Restout, Jacques, 300.
Reuchlin, 449.
Reumont, Alfred von, 440, 448.
Reymond, Marcel, 441.
Reynold, Joshua, 127.
Reynon, 232.
Ricci, Seymour de, 374.
Richelieu, Duc de, 283.
Richelieu, Cardinal de, 43, 154, 175, 176, 178, 181, 182, 188, 189, 197, 199, 208, 209, 213, 216, 219, 272, 275, 281, 316, 367, 386, 387, 394, 438, 444, 447, 448, 451.
Ridolfi, Carlo, 461.
Riegl, Alois, 16, 362, 364, 436, 440, 441.
Robbia, Girolamo della, 28.
Rochefoucauld-Liancourt, Marquis la, 323, 324.
Rochegude, Marquis de, 449.
Roche Saint André, M. de la, 438.
Rodin, 286, 459.
Rogerie, Roger de, 31.
Rolland, Romain, 286, 364, 440,
Romano, Giulio, 28, 33, 50, 51, 145, 163, 218, 363.
Ronsard, 30, 49.
Rosa, Salvator, 58, 249, 293.
Rospigliosi, 457.
Rossi, Battista, 28.
Rossi, Fil., 440.
Rossi, Luigi, 440.
Rousseau, 161.
Roy, Elie, 286, 459.
Rubens, 117, 141, 200, 201, 202, 308, 321, 338, 365, 441.
Ruher, 198, 400.
Runge, Ph. O., 14, 435.
Rustici, Giovanni Francesco, 28.
Rutland, Herzog von, 169, 446.
Ruville, Brossard de, 326.
Ruysdael, 417.
Sacchetti, Marchese Marcello, 63, 64, 441.
Sacchi, Andrea, 58, 78, 79, 83, 88, 198, 193, 443.
Sadeler, 320, 345, 364.
Sainctot, 75, 442.
Sainte-Beuve, 449.
Saint Cyran, 210.
Salaino, 27.
Sancy, Navley de, 438.
Sandrart, Joachim von, 29, 64, 67, 70, 320, 344, 365, 415, 440, 442, 447.
Sarazin, Jacques, 366.
Sarto, Andrea del, 27, 357.
Sassoferrato, Giovanni Battista Salvi, 58.
Saulx-Thavannes, Maréchall de, 326.
Sauval, 212, 316, 447, 450.
Savoyen, Herzog Karl Emmanuel von, 349.
Scamozzi, Vincenzo, 267.
Scaramuccia, 364, 440, 441.
Scardeone, 450.
Scarron, 275, 368.
Schaller, Hans Otto, 17, 437.
Scheffler, Karl, 17, 437.
Schmarsow, 17, 436, 440, 441.
Schmerber, Hugo, 53, 364, 440, 441, 443.
Sciarra, 443.
Screta, Karl, 365.
Scudéry, Mademoiselle de, 354.
Scudéry, Georges de, 176.
Seidel, Paul, 446.
Selle, de, 317.
Semrau, 14, 436.
Serlio, Sebastiano, 29.
Serra, Luigi, 440, 443.
Shakespeare, 136.
Silesius, Angelus, 245, 455.
Simon, 335.
Simonneau, Philipp, 139.
Sixtus V., 362, 363.
Smith, 71, 128, 151, 230, 265, 270, 271, 272, 278, 442, 443, 444, 445, 458.
Solario, Andrea, 27, 28.
Somer, Paul van, 232.

Sorel, Charles, 41.
Spierre, François, 368.
Spinoza, 245, 455.
Stein, Henri, 335.
Stella, Claudia, 271.
Stella, Jacques, 179, 202, 208, 268, 316, 331, 367, 444, 457.
Stendhal, 440.
Stigliani, 353.
St. Germain, Gault de, 373, 377.
St.-Igny, Jean de, 316.
St. Oswald, Lord, 456.
Strygowski, Josef, 441.
Suida, Wilhelm, 442.
Sully, 331.
Swaneveld, Hermann van, 39, 365.
Taine, Henri, 460.
Tarbel, Jean, 286, 459.
Tassi, Agostino, 58, 367.
Tasso, 30, 47, 49, 109, 131, 349, 350, 353, 357.
Tassoni, 48.
Tempesta, Antonio, 63, 355.
Teniers, David, 366.
Testa, Pietro, 193, 315.
Tewes, 444.
Thibaudeau, 315.
Thieme, 442.
Thiers, Baron von, 377.
Thomasin, Philippe, 366.
Thon, (Diplomat. de), 230.
Thoré, Burger, 286, 459.
Tibull, 357.
Tietze, Hans, 440, 460.
Timomachos, 362.
Tintoretto, 50, 246, 296, 304, 306, 417.
Titus, 356.
Tizian, 50, 51, 68, 69, 83, 85, 87, 90, 97, 98, 99, 100, 101, 103, 104, 105, 106, 112, 116, 117, 118, 119, 123, 124, 152, 203, 246, 295, 296, 304, 306, 380, 417, 441.
Tobeen, 251, 286, 459.
Toti, F., 440.
Tritani, 203.
Trotti, 151.
Trouilleux, 34, 438.
Tschudi, Hugo von, 17.
Tumarkin, Anna, 455.
Urban VIII. 44, 45, 75, 189, 362, 365, 444.
Urfé, Honoré d', 41, 354.
Valentin, le, 64, 65, 367, 444.
Valentiner, 445, 454.
Varin, Jean, 368.
Varin, Quentin, 21, 22, 23, 24, 25, 333, 334, 335, 336, 337, 338.
Vasari, 450.
Velasquez, 267.
Venne, Froment de, 226.
Veronese, 50, 229.
Vesalius, 67, 441.
Viau, Théophile de, 41.
Vigne, Claude, 178.
Vignerot, Marie Madeleine de, 442.
Vignola, 42.
Vignon, 316.
Villanis, 27.
Violano, Giulio, 437.
Virgil, 353, 409, 449, 453.
Vitello, 68, 441, 442.
Vitimiglia, 353.
Vitré, 267.
Vitruo, 29.
Vitry, Paul, 320, 438.
Vittoria, Vincenzo, 440.
Vivonne, Cathérine de, 41, 341, 350.
Vleughels, Philippe, 202.
Voiture, 41, 219, 451.
Volpato, 418.
Volterra, Daniel da, 78, 229, 352, 442.
Vouet, Laurent, 438.
Vouet, Simon, 31, 150, 178, 179, 196, 201, 202, 203, 206, 270, 315, 316, 320, 331, 348, 366, 367, 369, 370, 438, 448, 455.
Vouillemont, Sébastien, 368.
Vrillière, Marquis de la, 198.
Vuibert, Remy, 198, 202, 209.

Waagen, 14, 38, 436, 446, 457.
Waetzold, Wilhelm, 456.
Wagner, Richard, 51, 179.
Warin, Jean, 267.
Weibel, Walther, 440.
Wesendonck, 42.
Wiart, 458.
Wilbraham, 445.
Wilkins, 152.
Wibert, Remy, 367.
Wiek, 411.
Winckelmann, 13, 17, 435.
Wölfflin, Heinrich, 441.
Woermann, 14, 436.
Woltmann, 14, 436.
Xaver, 38.
Youssupof, 454.
Zaccolino, Matheo, 67, 444.
Zeuxis, 404.
Zimmermann, M. G., 14, 436.

VERZEICHNIS DER BESPROCHENEN WERKE VON POUSSIN

Abendmahl, 171, 211, 233, 237, 393, 394.
Adonis, Geburt des, 39.
Adonis, Illustrationen, 39.
Adonis, Tod des, 105.
Aldobrandinische Hochzeit, Nachbildung der, 70, 71.
Allegorie auf das menschlische Leben, 145, 162.
Altarbild für die Kapelle St. Germain en Laye, 199.
Amoretten und Genien, 103.
Anbetung, die, der Könige, 125, 126, 127, 128, 131.
Anbetung des goldenen Kalbes, 161, 162, 165.
Anbetung der Hirten, 129, 212, 278.
Antike Statue (Zeichnung nach, École des Beaux Arts, Paris), 31.
Apollo und Daphne, 115, 287, 288, 289, 307, 361, 411.
Aquarelle, sechs, 66.
Armida entführt Rinaldo, 138, 139.
Bacchanale, 35.
Bacchanal, großes in Madrid, 99, 100, 117, 119, 120, 122, 144.
Bacchanal, kleines in Madrid, 99.
Bacchanal in London, 118, 119, 167.
Bacchanale im Louvre 101, 103, 112, 281.
Bacchanal mit den beiden Tänzerpaaren, 154, 155, 162.
Bacchanal vor dem Tempel, 154.
Bacchische Szene in Cobham Hall, 119.
Bacchische Szene in Kassel, 119, 120, 413.
Bacchische Szene in Petersburg (Replik), 119, 120, 121.
Bacchische Szene (Stafford Haus.), 121.
Bacchus und Erigone, 39, 41, 239.
Bacchus, Jugend des, 103.
Bathseba, 125, 130.
Bethlehemitischer Kindermord, 84, 86, 88, 353.
Bethlehemitischer Kindermord, Zeichnung, 77.
Beweinung Christi, 92, 93, 226, 228, 412.
Blinden, die, von Jericho, 260, 262, 277.
Brennender Busch, 211, 213, 411.
Busse, die, 233, 236.
Cäcilia, die heilige, 80.
Camillus, 134, 135, 136, 137, 138, 221.
Campagnalandschaft, 15.
Cephalus und Aurora, 115, 131.
Christi Taufe, 172, 173.
Coriolan, 135, 136, 221.
Davids, Triumph, in Madrid, 73, 75.
Davids, Triumphzug, in Dulwich, 69, 75, 77.

Diana und Aktäon, 343.
Diana und Orion, 343.
Durchgang durchs Rote Meer, 161, 162, 164, 166, 167, 169, 170, 382.
Echo und Narciss, 41, 353.
Ehebrecherin, 276, 303.
Ehe, die, 171, 233, 238.
Eliezer und Rebekka, 260, 261, 263, 300.
Enthaltsamkeit des Scipio, 222.
Erasmus, Martyrium des Hlg., in Florenz, 80, 81.
Erasmus, Martyrium des Hlg., im Vatikan, 80, 81, 82, 86, 87.
Erscheinung der Jungfrau vor dem heiligen Jakob, in Saragozza, (Madonna del Pilo) 81, 82.
Esther vor Ahasver, 222, 223, 224, 225, 303.
Et in Arcadia ego, 111, 147.
Faun und Nymphe, 115.
Flora, Triumph der, 113, 115, 122, 287.
Flucht nach Ägypten, 149.
Franz, Heiliger, 34.
Frontispiz für Bibelausgabe, 199.
Galathea, 109.
Geburt Christi, 15.
Germanikus, Tod des, 74, 76, 77, 78, 88, 89.
Germanikus, Tod des, Zeichnung, 67, 74.
Grablegung, 230.
Handzeichnungen zu Trattato della Pittura, 124, 125, 193, 371—399.
Heilige Familie in einer Landschaft (im Louvre), 273.
Heilige Familie, die, mit zehn Figuren, 411.
Heilige Familie, kleine, im Louvre, 273.
Heilige Familie (Petersburger), 270.
Heilige Familie, die, beim Duke of Sutherland, 269.
Heilige, der, Franziskus Xaver, 211.
Helios und Phaeton mit Saturnus und den vier Jahreszeiten, 152.
Heraklesbilder, 206.
Herkules und Apollo, 60.
Herkules und Cacus, 257.
Himmelfahrt Mariä, 275.
Innendekoration der Louvregalerie, 200.
Inspiration des Anakreon, 110.
Inspiration des Dichters, die, 150.
Jerusalems, Zerstörung, 75, 88, 89.
Jerusalems, Zerstörung (Replik), 75.
Jupiter, Auferziehung des, 125, 132, 414.
Jupiter und Kallisto, 131.
Karl Borromäus, Heiliger, 34.
Kinder, spielende, 103.
Kinder, vier spielende, 103.
Konfirmation, 169, 172, 233, 234, 235.
König Midas vor Bacchus knieend, 126.
Konzert, Louvre, 103.
Kreuzabnahme, 73.
Kreuzigung, 229, 230.
Landschaft in Chantilly, 258.
Landschaften, sieben, in Medaillonform, 259.
Landschaft, kleine, 259.
Landschaft mit den beiden Nymphen, 282, 360.
Landschaft mit den drei Männern, 254.
Landschaft mit den drei Mönchen, 251.
Landschaft mit dem großen Weg, 254.
Landschaft mit Diogenes, 253.
Landschaft mit Faun, 360.
Landschaft mit Matthäus und dem Engel, 252, 414.
Landschaft mit mythologischen Figuren, 108.
Landschaft mit mythologischen Figuren, Zeichnung, 108.
Landschaft, die, mit Orion, 258.
Landschaft mit Pyramus, 258.
Lautenspielerin, 100, 109, 112, 122.
Madonna, Pointel, 270, siehe auch: Heilige Familie.
Madonna del Pilo, siehe: Erscheinung der Jungfrau vor dem heiligen Jakob.
Mannalese, die, 134, 161, 165, 169, 178, 200, 299, 360, 382.
Mann, der von der Schlange umstrickte, 258.

Mann, der vom Blitz getroffene, 258.
Marias Himmelfahrt, 33.
Maria, Tod der, im Kreise der Apostel, 66.
Mars und Venus, 103, 354.
Meleager, Jagd des, 77, 121, 126, 360.
Metamorphose der Pflanzen, 15, 144, 152, 154, 155, 288, 354, 411, 414.
Midas, König, Kniefall vor Bacchus, 15, 413.
Mosis Auffindung, 148, 230, 231, 241.
Moses, Aussetzung des, 85, 278.
Moses tritt auf Pharaons Krone, 222, 225.
Moses verwandelt Arons Stab, 222, 225, 303 (Moses vor Pharao).
Moses, das Wasser aus dem Felsen schlagend, 79, 167, 200.
Narcissus, 40.
Narcissus, Tod des, 354.
Noviziatenbild der Jesuiten, 211, 390, 393, 394, 399.
Numa Pompilius und die Nymphe Egeria, 106.
Nymphe in New York, 360.
Ölung, die letzte, 172, 232, 233, 302.
Orpheus und Euridike, 282.
Pan und Syrinx, 133, 134, 135, 138, 144.
Parnass, 71.
Pest, die, 76, 79, 89, 91, 92, 93, 100.
Petrus und Johannes Kranke heilend, 279.
Pietà, 229.
Phocion (die Frau, welche die Asche des Phocion sammelt), 255.
Phokion, zwei Männer mit der Leiche des, 254.
Poetische Landschaft mit arkadischen Hirten, 107.
Polyphem, 255, 256, 257.
Priesterweihe, die, 233.
Pyramus und Thisbe, 258.
Pyrrhus, Errettung des jungen, 126, 129, 130, 360.
Rebecca und Eliezer, 85, 374.
Rinaldo und Armida, 109, 130, 131, 134.
Rinaldos Gefährten kämpfen mit der Schlange, 110.
Ruhe auf der Flucht, 131, 133, 280.
Sabinerinnen, Raub der, 76, 139, 144, 281.
Schlüsselübergabe, 170, 172, 236.
Schmetterlingsfänger, 103.
Selbstbildnis im Louvre, 264, 265, 266, 269.
Sieben Sakramente, Zyklus der, 160, 192, 193, 232, 276, 303, 307, 382.
Sieg der Israeliten über die Amalekiter, 66, 67, 69, 74.
Sieg der Israeliten über die Amoriter, 64, 67, 69, 74.
Tancred und Hermione, 108, 122, 131.
Tanz der Jahreszeiten, 281.
Tanz der Nymphen, 144.
Tanz um das goldene Kalb, 162, 166, 167, 170.
Taufe Christi, 393.
Taufe des Volkes, (im Bridgewaterhouse), 172.
Taufe des Volkes (Louvre), 172.
Taufe, die kleine, 232, 235.
Testament des Eudamides, 226, 227, 302.
Theseus findet seines Vaters Schwert, 12, 147.
Titel einer Horazausgabe, 200.
Titel für Virgil, 199, 203.
Tod der Saphira, der, 277, 302, 303.
Tod des Eudamidus, 227, 361.
Trajanssäule in der École des Beaux Arts (Zeichnung nach), 32, 33, 66.
Triumph der Galathea, 154, 159.
Triumph des Bacchus, 154, 156, 157.
Triumph des Hymen, 162.
Triumph des Neptun, 354, 360.
Triumph des Pan, 152, 154, 155, 156.
Urteil Salomos 273.
Venus, ruhende, mit Amor, 15.

Venus und Adonis, 104.
Venus und Mars (Zeichnung), 354.
Venus, schlafende, von Hirten belauscht, 100.
Venus von einem Satyr überrascht, 100.
Venus zeigt dem Aeneas die Waffen, 134, 360.
Verkündigung in Chantilly, 212.
Vierge en grand, 270.
Vierge qu'on appelle deo dix figures, 272.
Verzückung des heiligen Paulus, 275, (2 Bilder).
Wandgemälde für Kaminfüllung, 199.
Wasserwunder, 263.
Xaver, der heilige, 411.
Zeit, die, befreit die Wahrheit von dem Neid und der Zwietracht, 208, 213.
Zyklus der vier Jahreszeiten, 245, 283, 284, 285, 289.

TEXTILLUSTRATIONEN

Seite

1. Quentin Varin, Martyrium des hl. Clarus 22
2. Quentin Varin, Die Himmelfahrt Mariä 23
3. N. Poussin, Zeichnung nach einer antiken Statue 31
4. N. Poussin, Zeichnung nach der Trajanssäule 32
5. N. Poussin, Desgl. 33
6. N. Poussin, Desgl. 35
7. Giulio Romano, Jupiter in Dragons Gestalt bei Olympia 45
8. Ludovico Carracci, Psyche und Zephyr 46
9. A. Carracci, Polyphem und Galathea 48
10. A. Carracci, Triumph des Bacchus 49
11. A. Carracci, Perseus 51
12. A. Carracci, Die Flucht nach Ägypten 52
13. Domenichino, Anbetung der Könige 55
14. Domenichino, Martyrium des Hl. Petrus von Verona 57
15. Cavaliere d'Arpino, Andromeda 58
16. N. Poussin, Pferdestudien 65
17. Die Aldobrandinische Hochzeit im Vatikan 70
18. Raffael, Der Parnaß 71
19. G. Reni, Der Bethlehemitische Kindermord 83
20. L. Giordano, Der Bethlehemitische Kindermord 86
21. Raffaels Werkstatt, Anbetung der Könige 128
22. Domenichino, Timocleus und Alexander 137
23. Schule des Cellini, Bronzeschüssel mit dem Raub der Sabinerinnen . . . 140
24. Bernini, Der Raub der Proserpina 142
25. L. Giordano, Der Raub der Sabinerinnen 143
26. N. Poussin, Handzeichnung nach einem antiken Relief 146
27. N. Poussin, Handzeichnung zur Galathea 158
28. N. Poussin, Die Zeit entdeckt die Wahrheit. Handzeichnung 207
29. N. Poussin, Herkules reinigt den Augiasstall. Handzeichnung 209
30. N. Poussin, Die Taufe Christi. Handzeichnung 228
31. P. da Caravaggio, Landschaft 240
32. A. Carracci, Christus und die Samariterin 242
32. A. Carracci, Magdalena 243
33. A. Carracci, Apollo und Pan 245
34. Domenichino, Venus, Amor und Satyr 247
35. G. Gimignani, Rebekka am Brunnen 248
36. Cittadini, Landschaft mit Hagar und dem Engel 250
37. Domenichino, Selbstporträt 266

38. Stella (?), Selbstbildnis 268
39. Domenichino, Himmelfahrt Mariä. Handzeichnung 276
40. Bildnis von Félibien 313
41. Ch. Errard, Porträt von Chambray 316
42. L. Coutil, Le clos Poussin 322
43. Desgl. 325
44. Les Andelys, Naturaufnahme 328
45. Desgl. 333
46. Schloß Mornay: Die Galerie 342
47. Desgl. Orion 343
48. Desgl. Diana und Callisto 344
49. Desgl. Teil aus der Decke 345
50. S. Vouet, Bacchische Szene 346
51. S. Vouet, Desgl. 346
52. Schloß Mornay, Teil aus der Decke 347
53. Desgl. 347
54. Bildnis des G. B. Marino 350
55. Teil aus einem Meleager-Sarkophag 358
56. Reiter aus einem Hyppolytus-Sarkophag 358
57. Desgl. 359
58. Satyr und Mänade. Antikes Relief 361
59. Bildnis des F. Duquesnoy 366
60. Bildnis des Domenichino 367
61. S. Vouet, Christus und Magdalena 368
62. S. Vouet, Susanna im Bade 369
63. N. Poussin, Illustration zu Leonardos Traktat der Malerei 372
64. N. Poussin, Desgl. 373
65. N. Poussin, Desgl. 375
66. N. Poussin, Desgl. 376
67. N. Poussin, Desgl. 377
68. Domenichino, Die Marter der Hl. Agnes 378
70. G. Reni, Atalante und Hippomenes 380
71. G. Reni, Simson 381
72. Guercino, Die Hl. Petronilla 382
73. G. Reni, Madonna del Rosario 383
74. Guercino, Die Enthauptung des Maurelius 384
75. G. Reni, Bacchus und Ariadne 385
76. Ph. de Champaigne, Ludwig XIII. 386
77. Ph. de Champaigne, Richelieu 388
78. Bildnis des Cassiano del Pozzo 391
79. Die große Galerie des Louvre 396
80. Bildnis des Sublet de Noyers 397
81. Faksimile eines Briefes von Poussin 405

TAFELN

Seite

I. G. Reni, Martyrium des Hl. Andreas 54
Domenichino, Martyrium des Hl. Gregorius 54
II. P. da Cortona, Bacchanal 58
P. da Cortona, Der Raub der Sabinerinnen 58
III. N. Poussin, Sieg Josuas über die Amoriter. Handzeichnung 66
IV. N. Poussin, Der Tod des Germanikus. Handzeichnung 74
V. N. Poussin, Der Bethlehemitische Kindermord. Handzeichnung . . 84
VI. N. Poussin, Bacchanale. Handzeichnung 104
VII. N. Poussin, Mars und Venus. Handzeichnung 120
VIII. N. Poussin, Illustration zu Leonardos Traktat der Malerei 122
IX. N. Poussin, Desgl. 124
X. N. Poussin, Desgl. 126
XI. N. Poussin, Desgl. 130
XII. N. Poussin, Anbetung der Könige. Handzeichnung 132
XIII. N. Poussin, Der Raub der Sabinerinnen. Handzeichnung 134
XIV. N. Poussin, Desgl. 140
XV. N. Poussin, Bacchanale 152
XVI. N. Poussin, Abendmahl. Handzeichnung 171
XVII. N. Poussin, Titelblatt für Horazausgabe 196
XVIII. N. Poussin, Titelblatt für Bibelausgabe 200
XIX. N. Poussin, Titelblatt für Virgilausgabe 204
XX. N. Poussin, Taufe Christi. Handzeichnung 216
XXI. N. Poussin, Auffindung Mosis. Handzeichnung 226
XXII. N. Poussin, Letzte Ölung. Handzeichnung 232
XXIII. N. Poussin, Landschaftsstudie. Handzeichnung 244
XXIV. N. Poussin, Landschaft. Handzeichnung 252
XXV. N. Poussin, Landschaftsstudie 254
XXVI. N. Poussin, Landschaftsstudie. Handzeichnung 258
XXVII. Bildnis des Malers Nicolas Poussin 268
XXVIII. N. Poussin, Orpheus und Euridike. Handzeichnung 280
XXIX. N. Poussin, Apollo und Daphne. Handzeichnung 286

INHALTSVERZEICHNIS

ERSTER BAND

Seite

VORWORT: 7

EINLEITUNG: Poussin und Deutschland 11

Erstes Kapitel: NICOLAS POUSSINS JUGEND 21
Die französische Kunst um 1612 — Erste Studien — Die Freundschaft mit Marino — Frühwerke.

Zweites Kapitel: KAMPFJAHRE IN ROM 43
Die italienische Kunst um 1624 — Raffael und die Antike — Poussins Gönner — Erste Aufträge — Unter dem Einfluß des Barock — Domenichino — Seine Heirat.

Drittes Kapitel: POUSSIN UNTER VENETIANISCHEM EINFLUSS . . 97
Der Einfluß Tizians — Bacchische Motive — Lichtromantik.

Viertes Kapitel: DER GEIST DER ANTIKE IN POUSSIN 123
Lionardo und die Antike — Das Licht als Faktor der Plastik — Rhythmus — Dynamik — Das Franzosentum Poussins — Die Malerei als Ausdruck der Handlung.

Fünftes Kapitel: POUSSIN ALS HOFMALER IN PARIS 175
Paris um 1640 — Seine Berufung nach Paris — Sein Charakter — Sein Zögern — Sein Empfang in Paris — Die Arbeiten für den Louvre — Pariser Aufträge — Mißstimmungen — Abreise aus Paris — Die Pariser Gemälde.

Sechstes Kapitel: DIE RÜCKKEHR ZU RAFFAEL 215
Ankunft in Rom — Nachwirkungen von Paris — Die Farben durch Licht gesteigert — Biblische Motive — Dramatik der Handlung.

Siebentes Kapitel: DIE EROBERUNG DER LANDSCHAFT 239
Die Idee in der Landschaft — Pantheismus — Verbindung antiker und raffaelischer Einflüsse.

Achtes Kapitel: DIE SYNTHESE DER SPÄTZEIT 278
Die letzten Lebensjahre — Tod.

Neuntes Kapitel: POUSSINS WIRKUNG 294
Zusammenfassung — Sein unmittelbarer Einfluß in Frankreich — Die Akademie — Die Rubenisten und Poussinisten — Das Problem des Klassizismus — Das Problem von Form und Farbe.

EXKURSE

Seite

I. Die Quellen 313
II. Poussins Familie und Geburt 322
III. Poussins Heimat und Jugendzeit 328
IV. Quentin Varin 334
V. Paris um 1612 340
VI. Schloß Mornay 342
VII. Giovanni Battista Marino 349
VIII. Das Problem der Antike im XVII. Jahrhundert 356
IX. Die Fremdenkolonie in Rom um 1624 365
X. Poussins Handzeichnungen zu Lionardo da Vinci von Louis Hautecœur 371
XI. Poussin und das Barock 380
XII. Paris in seiner Wirkung auf Poussin nach seinen Briefen 386
XIII. Poussins Kunsttheorien 404
XIV. Poussins Maltechnik 410
XV. Bibliographie 419
Anmerkungen 435
Namenverzeichnis 463
Verzeichnis der besprochenen Werke von Poussin 476
Textillustrationen 480
Tafeln 482
Nachwort 485

N A C H W O R T

In meiner Arbeit habe ich mannigfachen Beistand von Fachgenossen und Bibliotheken gefunden: Brentanos Library in New York half mir in der Zusammenstellung der amerikanischen und englischen Literatur. Herr Dr. Geisenheimer stellte mir archivalische Notizen zur Verfügung. Herr Coutil, Konservator des Museums in Les Andelys, verschaffte mir Einblick in seltene, literarische Abhandlungen und gab mir einige Illustrationen. Herr Louis Demonts, Konservator am Louvre, überließ mir sein Notizenmaterial über Poussin. Herr Jacques Doucet förderte mich in der Zusammenstellung der Bibliographie. Herr Dr. Posse, Direktor der Dresdener Galerie, ergänzte mein photographisches Material Varins und Poussins. Herr Louis Gillet, Konservator des Schlosses Châalis, wies mich auf Schloß Mornay hin. Herr Louis Réau, Direktor des französischen Instituts in Petersburg, arbeitete mir in Rußland vor. Herr Paul Vitry, Konservator am Louvre, ließ mich seine Studien über Dufresnoy und Poussin ausnutzen. Herr Professor Dr. Artur Weese unterstützte mich mit seinen reichen Erfahrungen und seinem menschlichen Interesse an meinen Studien. Allen diesen Fachgenossen spreche ich an dieser Stelle meinen aufrichtigen Dank für ihre Hilfe aus. Eine besondere Dankbarkeit schulde ich Herrn Dr. Robert Kieser, Assistent am Museum zu Basel, für seine aufopfernden und mühseligen Verdienste am Lesen der Korrekturen dieses Buches.

Paris, Anfang März 1914.

DR. OTTO GRAUTOFF

Dieses Buch wurde im Auftrag von Georg Müller Verlag in München in der Spamerschen Buchdruckerei in Leipzig gedruckt und bei E. A. Enders in Leipzig gebunden. 50 Exemplare wurden in der Presse numeriert und in Ganzleder gebunden.

38 87708

GETTY CENTER LIBRARY
MAIN
ND 553 P7 G77
BKS
v.1 c. 2
Grautoff, Otto, 1876
Nicolas Poussin, sein Werk und sein Lebe
3 3125 00232 4644